ليث سعيد هاشم الرواجفة

نقد

# مدارات سردية

## قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جداً




ليث سعيد هاشم الرواجفة مدارات سردية قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جداً

# مدارات سردية

قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جداً

(نقد)

ليث سعيد هاشم الرواجفة

الكتاب : مدارات سردية

الكاتب : ليث سعيد هاشم الرواجفة

تصميم الغلاف: عصام أمين

التنسيق الداخلي للكتاب : نورالدين الوادي

الطبعة الأولى: 2018

ISBN: 978-619-91054-0-52018

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية- المملكة الأردنية الهاشمية: (2018/10/5487)

---



---

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٨/١٠/٥٤٨٧)

٨١٣.٩
الرواجفة، ليث سعيد
مدارات سردية قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا/
ليث سعيد الرواجفة. – عمان: ليث سعيد الرواجفة، ٢٠١٨
() ص.
ر. إ.: ٢٠١٨/١٠/٥٤٨٧.
الواصفات: /النقد الأدبي// التحليل الأدبي// القصص العربية/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعّبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

# مدارات سردية

قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جداً

(نقد)





Фирма Бадер

جمهورية بلغاريا – بلوفديف

٢٠١٨

# الفهرس

**الباب الثاني (القصة القصيرة جداً)**

# المقدمة

الحمد لله خالق الضد والمتآلف، العليم بأحوال خلقه، المنزه عن كل نقصٍ، جاعل النهار نوراً ودأباً والليل ستراً وسكناً، المعطي بغير مسألة، والمانع لحكمة، مَنْ سخّر الكون لبني آدم وطوّع له الكائنات، وألان له الحديد، فسبحانه ما أجلّه وما أعظم منته، ثم تجد مَنْ يجحد ولا يقدّره حق قدره، وهو الغني عن العالمين، منزّل الكتاب بلسانٍ عربيّ مبين، فسعدت اللغة وسعد أهلها أن كانت قرينة للوحي الإلهي، فجالت على ألسنة العباد ببهاءٍ متقد، وسلاسة كعذب الماء الزلال، وراحت كموج باسق تجتاح كل صنوف الأدب، تراقص الشعر تارة وتذوب بالنثر أخرى، تلك اللغة التي كلّما ازددنا فيها غوصاً كلّما ابتعد قرارها، وفتحت لنا ذراعيها مهللةً بكل عاشق لحروفها متيم في بيانها فتضمه ضمةً ليس بعدها إلا مزيداً من ابداعٍ وسحر، أما بعد:

بعد تخرجي في الجامعة الهاشمية، وإكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير وتحديداً رسالتي الموسومة بـ(المفارقة في الرواية الأردنية: ٢٠٠٠-٢٠١٦م)، التي تناولتُ فيها أكثر من مئة رواية عربية في الأردن، شعرت أن هذه النماذج غير كافية، ولم أُطبق كل استراتيجيات المفارقة وتذوق جمالياتها البلاغية التي تساعد بشكل كبير في سبر أغوار النصوص السردية وتحليلها بغض النظر عن جنسها ونوعها، خصوصاً أنه حُظر عليّ تطبيق مناهج نقدية متنوعة في الرسالة، وحُصرت قاب قوسين بالرواية فقط، كما أنه خلال تجوالي داخل المكتبة العربية كنت أُلاحظ كمّاً كبيراً من الكتب

التنظيرية التي تفتقر إلى الجانب التطبيقي والتحليلي للنصوص الإبداعية، فبدأ اجتهادي عبر كتابة مقالات نقدية في عدد من الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية العربية والعالمية، لكنيّ واجهت -أيضاً- تحديات أبرزها التقيد بطول المقال، ونبذ كثرة التوثيق والإحالات والاقتباسات، إضافة إلى نوعية الروايات أو القصص وأسماء أصحابها... فقررت الانسحاب مؤقتًا من المنصات الإعلامية، وبث أفكاري وجهودي من بين دفات كتبي التي أعدها متاريساً تقيني من الانصياع خلف ظاهرة العلاقات والصداقات والتكتلات التي تشهدها الساحات الثقافية العربية في وقتنا الآني للأسف، وانعكاس آثارها السلبية على الواقع النقدي.

إن سلبية النقد أو تراجعه يعني تراجع الأدب والثقافة عموماً، ويدخل القارئ العادي في دوامة تحجبه عن التمييز بين الغث والثمين، ونحن كنقاد تتراجع قيمتنا وأهميتنا ودورنا التنويري والتثقيفي للكاتب قبل القارئ، ولم أكتب أياً من هذه المقالات لمعرفتي بأصحابها -كما يفعل بعضهم- بل أغلبهم لا أعرفه، ومنهم أصحاب روايات عالمية ومترجمة فائزة بجوائز دولية وتقديرية؛ لكن أصحاب المنصات الإعلامية التي تعاملت معها استهوتهم أسماءهم فنشروا لي.

يجمع هذا الكتاب بين دفتيه قراءات تطبيقية ونصوص تحليلية لنماذج مختارة من أكبر وحدة سردية أدبية (الرواية)، وابتدعت فيه نظريات جديدة تساهم في نهوض أصغر وحدة سردية (القصة القصيرة جداً) وتطويرها خصوصاً الحديث عن الثلاثيات

البولوفونية وتسليط الضوء عليها، وهذا لا يعني أن الكتاب خالٍ من التنظير؛ لأن المنهج التحليلي رافقه المنهج الوصفي والحجاجي أيضاً.

جاء الكتاب في شقه الأول (الرواية) كثمرة اجتهاد نشرت أغلبه، لكنه كان مبتوراً فقررت إكماله هنا، أما الشق الثاني (القصة القصيرة جداً) فلم يُنشر منه إلا جزءًا يسيراً، واحتوى على تنظير فريد من نوعه لجنس أدبي أظن أنه لم يلتفت إليه أحد إلى الآن فيما بحثت، وهو الثلاثيات القصصية القصيرة جداً وبوليفونيتها، ولا أخفي سراً أني طمحت بنشره في مجلة محكمة؛ لكن الكاتب الذي اخترت قصصه ونصوصه الإبداعية لم ينشرها، ولم يجمعها في مجموعة قصصية إلى الآن، فحاله رادف حالي، ونشر نصوصه في مجلات وصحف ومواقع إلكترونية، وهو الأستاذ الدكتور (حمد الحاجي) في جامعة السوربون.

والثيمة الأساسية للكتاب كانت **(المفارقة)** بشتى أنواعها وصورها وتقنياتها، أما تقسيمه تفرع إلى بابين؛ الأول مقالات نقدية وتطبيقية لنماذج روائية، والثاني دراسات تطبيقية في القصة القصيرة جداً، وهذا التقسيم خضع لعدد من الاعتبارات أبرزها أن الرواية أسبق تاريخياً من القصة القصيرة جداً التي تُعد انعكاساً موازياً للرواية وتطورها، واعتبار آخر وهو أن المقالات الروائية على الرغم من كتابتها في ظروف ومواقف متنوعة قد مهدت بشكل غير مباشر لرؤيتي المبتدعة في الثلاثيات البولوفونية القصيرة جداً.

# الباب الأول
# (الرواية)

# بوليفونية السرد الجديدة

روایة (أفاعي النار) نموذجاً

إن الحركة الأدبية حركة إنسانية بالدرجة الأولى، ينتجها الإنسان للإنسان، فيعالج قضاياه ويعبّر عن همومه، فتتأثر كتابته بكل ما يحيط به، خصوصاً تلك المرتبطة بالنواحي الاجتماعية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تؤثر على البنية الأيدولوجية والنفسية للشخصيات التي يوظفها المبدع داخل المتن الحكائي، وتتحكم بكيفية توظيف التركيب اللغوي وحياكته وانسجامه كما ينبغي، ذلك ما يمكن لمسه ومعاينته عن قرب في رواية (أفاعي النار) الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية عام ٢٠١٥م، للأردني جلال برجس.

في البداية يمكن أن نعرّف البوليفونية بأنها: "مصطلح راسخ في فنون التأليف الموسيقي إثر ظهور أعمال (باخ)، ويشير إلى النوع الثالث من أنواع النسيج الموسيقي الذي تتقابل فيه مجموعة من الألحان، وتنطلق في آن واحد، وتتشابك وتتعارض، بحيث يحافظ كل لحن منها على كيانه الإيقاعي الخاص، وبما يولد بينها وحدة فنية مترابطة تنتج نغمتها المميزة، فهو مفهوم إبداعي يعنى بتعدد الأصوات"(١)، بالإضافة إلى أن مبدأ البوليفونية الموسيقية

---

(١) عبد الكريم، عواطف، **تعدد التصويت في الموسيقى**، مجلة فصول، مج ٥، ع٢، ١٩٨٥م، القاهرة، ص ١٠٠

الأساس، يقوم على تساوي الأصوات؛ أي يجب ألا تكون ثمة هيمنة لأي صوت (لحن)، كما يجب ألا يقوم أي صوت بدور التبعية.

هذا من الناحية الموسيقية، أمّا من الناحية الأدبية فهو "مفهوم بانفلات النص من تحكم المنظور الواحد، وأسر الراوي الواحد، فتتعدد المنظورات في الرواية وتنفتح على لغات عدة، وأنماط مختلفة من الوعي تجاه الذات وتجاه الآخر والعالم معاً"[(١)]، فمن خلال تشابك الأصوات وتعارضها وتمازجها، تتبلور وجهات نظر خاصة بكل شخصية، وموقفها مما يجري حولها، دون أن تتوحد تلك الأصوات أو يطغى أحدها على آخر.

وفي هذه الدراسة أود أن أنظّر لنوع جديد من أنواع البوليفونية السردية دفعتني (أفاعي النار) لدخول غمارها بقوة، وهي (بوليفونية السرد الجديدة) التي يكون فيها تعدد الأصوات من ذات الراوي (العازف) وليس بتعدد الرواة على مستواهم السطحي؛ فالبوليفونية التقليدية عندما دخلت إلى مضمار الأدب استُخدمت كمصطلح موسيقي في غير موضعه؛ لأن البوليفونية الموسيقية تعتمد على الصوت، وتعدده واستقلاله، فإذا كانت العلاقة هي علاقة تابع ومتبوع، فهذا النمط لا يرقى إلى صيغة البوليفونية، حتى وإن تعددت الأصوات الموسيقية في آن واحد واختلفت؛ فهي بذلك ستشكل ضجة لا قيمة لها، بينما في السرد نجد أي صوت بحاجة -دائماً- إلى شخصية وحدث ومكان وزمان...، بمعنى أن هذا الصوت غير مستقل

---

(١) انظر: بوعزة، محمد، **البوليفونية الروائية**، مجلة الفكر العربي (معهد الإنماء العربي) لبنان، مج ١٧، ع٨٣، ص٨٩

بذاته، كما أن جميع الأعمال السردية الحديثة (تحديداً الروائية) تعتمد على هذه التقنية (تعدد الرواة)، ونجد بعض النقاد (من باب قلة المعرفة بالتقنيات الموسيقية) قد أغفلوا إمكانية عازف هذا اللحن أن يتحول (نفسه) بلحظة معينة من مقام إلى مقام آخر، أو من إيقاع سريع إلى بطيء أو العكس، وتبقى جميع الأصوات مستقلة ومحافظة على ذاتيتها وخصوصيتها.

إذا تحولنا بالفكرة السابقة تجاه الأدب؛ نجد أن الراوي (نفسه) قد يختلف صوته أو رؤيته، أو تختلف وجهة نظره وبؤرة حكيه باختلاف الحدث والمكان والزمان والأيديولوجيا، وذلك ما فعله (خاطر) بطل الرواية حين تحول صوته بتحول موقعه في الرواية من راوٍ عليم يروي ما حدث له سابقاً، إلى راوٍ مشارك يصنع الحدث ويؤثر به، ومن ثم إلى راوٍ شاهد ينقل صوت (الحكاءة) وصوت (علي بن محمود القصّاد)، فالصوت الذي أوصل جميع الأصوات في الرواية للمتلقي هو صوت (خاطر)، ومن ثم إن وجهات النظر (الرؤية) التي انتقل منها السارد الرئيس كانت متعددة وأشبه ما تكون مثل جوقة عزف كل من (خاطر/الحكاءة/ القصّاد) بآلته الخاصة، والجميع أصدروا سيمفونية متناغمة، فكل حكاية داخل الرواية تمثل آلة موسيقية تعزف لحناً مختلفاً من ذات العازف (الراوي)، وفي النهاية يصل بالمتلقي إلى نتيجة واحدة، هي تلك الرسالة (المقصدية) التي كُتبت الرواية من أجلها. راوٍ واحد صحيح؛ لكن موقعه مختلف فهو يقف بكل واحدة في زاوية نظر محددة تختلف عن الأولى، ففي (أفاعي النار) وجدنا الراوي (خاطر) يقف أمام مرآة أولى (قصة احتراق روايته) فنرى ملامح، أحداث، أمكنة، أزمنة، فإذا هذه الصورة انعكست على مرآة ثانية (قصته مع

الحكاءة) وثالثة (قصة القصّاد) هل الصورة نفسها؟ طبعاً لا، ففي الرواية ثلاث مرايا يعني ثلاثة أصوات/ وجهات نظر، وهكذا تتوالد الرؤى ووجهات النظر حتى نهاية الرواية.

إن البوليفونية الحقة تلك التي تُعنى بوجهة النظر إلى جانب الصوت؛ ولهذا السبب بقيت الموسيقى البوليفونية موجودة ولم تندثر إلى يومنا هذا، بينما التبس الأمر على كُثر في الحقل الأدبي والنقدي، وبدأوا يتحاشوا الحديث عن هذه التقنية الما بعد حداثية.

الكتابة البوليفونية كي تحقق نجاحها يجب أن تتحقق المواجهة أو الصراع أو الدراما من خلال تجميع الشخصيات في مكان محدود وزمان قصير، أي اللحمة الكرونوطوبية (الزمكانية)، وهذا تحقق في (أفاعي النار)؛ فالمكان الرئيس انحصر (بالقرية)، أما (عمّان وباريس) كانت أماكن ثانوية، والفترة الزمنية يمكن تقديرها من خلال سياق الرواية بأنها ليست طويلة (محصورة)، فيقول ادوين موير في هذا السياق: "في المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية، فكل المخارج مسدودة، ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث"[١]، فبانحصار المكان والزمان تحققت الدراما والصراع بين الشخصيات التي يمكن أن نصل من خلالها إلى أن الصراع كان مع الذات، فخاطر ما أوصله إلينا بصوته هو حكايته، والحكاءة هي أمه ابنة المشاي التي ذاقت سياط العيب والحرام ووقعت ضحية للأعراف والعادات، والقصّاد هو نموذج

(١) انظر: حسين، حمدي، **الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (١٩٦٥-١٩٧٥)**، ط١، ١٩٩٤م، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٣٢١

المثقف المقموع الذي احترق بنيران الجهل والتكفير، وعاش مشوهاً بعلمه ورؤيته لكل ما يجري حوله.

وجلال برجس لديه وعياً سردياً في إيجاد رواية بوليفونية جديدة أتاحت للقارئ النظر في الحدث من زوايا عدّة، وجوانب مختلفة قابلة للتأويل، وإعادة التشكيل مما يؤكد أن استعمال الراوي نفسه في وجهات نظر متعددة "ليس وسيلة أدبية سطحية فحسب، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات"(١)، لذلك نجد البطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفاً فكرياً، وتقويماً يتخذه إنسان تُجاه نفسه بالذات وتُجاه الواقع الذي يحيط به، فالمهم بالنسبة لدويستفسكي – يقول باختين- لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها(٢)، فخاطر عالج في روايته التي احترقت رغماً عنه موقفه من العالم الذي أخذ صورة الإسلام المشوهة التي زادتها حركات التطرف والإرهاب المنتشر في جسد الوطن العربي مثل السرطان، وموقفه من مجتمعه الذي يؤمن بالخرافات والشائعات أكثر من إيمانه بالنصوص الدينية ونتائج العلم الحديث، وعالج موقفه من ذاته حين تحدى صوته الذي خرج إليه من حاسوبه لتدوين ما هو مفقود من روايته وضرورة الدخول إلى عالم اللاوعي لإدراك ذلك.

---

(١) دوجلاس، فدوى مالطي، **يوسف القعيد والرواية الجديدة**، مجلة فصول، مج٤، ع٣، ج١، القاهرة، ص ١٩٣ .

(٢) انظر: باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط١، ١٩٨٦م، دار توبقال، ص٦٧

إن الراوي في (أفاعي النار) ليس مجرد وسيطة ناقلة للمعلومات فقط، أو مجرد تحقيق لرغبات المؤلف، إنه يتمتع باستقلالية نسبية عن سلطة المؤلف، ولا تعني هذه الاستقلالية أن الراوي يقع خارج خطة المؤلف؛ بل يعد جزءاً من استراتيجيا المؤلف، التي تهيء الراوي سلفاً لمثل هذه الحرية النسبية، فالبوليفونية هنا تعني تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساوٍ يتناسب مع الهندسة السردية الفريدة، مما لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد، وتجعل المجال خصباً للتأويل وتعدد القراءات. .

ومن خلال كل ما سبق يمكن أن نخرج بنتيجة مهمة جداً وهي أن جلال برجس في روايته (أفاعي النار) حقق ما تمناه كمبدع عربي -يعيش وسط محيط ملتهب بالتطرف، والفتن، ونبذ الآخر- (الديمقراطية) التي يطلق عليها في المنهج الاجتماعي بديمقراطية السرد، إذ تصبح الشخصية صوتاً أو موقفاً ايدلوجياً في صراع مع كل ما يقابلها، دون أن يطغى صوتها أو ايدولوجيتها على ما هو غيرها، فصوت (خاطر) لم يطغ على صوت الحكاءة أو صوت القصّاد، رغم أنه –أي خاطر- كان الكوندكتر لسيمفونية الرواية بأكملها، وبذلك الكاتب كان محايداً والراوي كذلك، والمتلقي تفاعل وتأثر وأوّل كيفما شاء وانحاز للطرف الذي رآه على حق.

# الأنثولوجيا المخاتلة في الرواية الأردنية

## (مفارقة البناء السردي في رواية أنثى افتراضية نموذجاً)

إن القراءات النقدية للنصوص الأدبية يجب أن تكون متعددة ولا نهائية، لذلك لا يوجد قراءة واحدة لأي عمل إبداعي، فبتعدد الكلمات تتعدد المعاني، وبتعدد القرّاء تتعدد القراءات، بل إن القارئ نفسه قد تختلف قراءته ورؤيته من حين إلى آخر، وله حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض بما يتناسب مع فهمه وتذوقه لما يقرأ، فبناء النص يهدمه القارئ ليبني مكانه معماراً جديداً يحيل إلى معان مختلفة مع كل قراءة، وهذا ما يبعث الروح والحياة للنصوص الأدبية، لكن في رواية (أنثى افتراضية) الصادرة في صيف عام ٢٠١٦م، للأردني فادي الموّاج الخضير نجد أن سيميائية العنوان قد فرضت نفسها بقوة على القرّاء، وانساق خلفها كثر؛ فيلاحظ اجماع غريب بأن (أنثى افتراضية) رواية كتبت للمرأة بقلم رجل، مما دفع للتساؤل هل أحداث الرواية وشخصياتها وزمانها ومكانها ولغتها توحي فعلاً أنها كتابة تخص المرأة حتى نجد هذا الإجماع؟ هل نظرية السرد نفدت آلياتها وأدواتها في سبر أغوار النصوص الإبداعية لنجد زاوية رؤية واحدة لأنثى افتراضية على الرغم من تجاوز القراءات في الرواية حاجز الخمس عشر قراءة إلى الآن؟ هل أنثى افتراضية رفعت من شأن المرأة أو تحدثت عن خصوصيتها وأهملت الرجل؟ من الذي أطلق صفة (افتراضية) على الأنثى؟ وهل هذه الصفة تعد مدحاً أم ذماً؟ ولماذا؟

في هذه الدراسة الموجزة سأقدم قراءة نقدية لرواية أنثى افتراضية ذات البطولة الجماعية، مركزاً على المفارقة، محاولاً معاينة النص من جوانبه المظلمة باستخدام أدوات نقدية جمعت بين الحداثية وما بعدها؛ لأبرهن أن أنثى افتراضية رواية تحمل تحت لغتها الشعرية وعواطفها الرقيقة براكين هائجة ونقداً لاذعاً لواقع مظلم ببنيته الاجتماعية ووعيه الثقافي وفلسفته الدينية.

بداية، تعد الأنثولوجيا (Enthology) أو (المختارات الأدبية) أو (المقتطفات) فرعاً من فروع الانثروبولوجيا (علم الإنسان)، بصفة عامة، ويعود أصل مسمى (أنثولوجيا) إلى اللغة اليونانية حيث يعني المصطلح (باقة الزهور) التي يتم تجميعها وتنسيقها بما يناسب موقع كل زهرة وطبيعتها ولونها ونوعها ورائحتها، وتعرف الأنثولوجيا حديثاً بأنها علم دراسة الإنسان ككائن ثقافي، وهي دراسة مقارنة للثقافة الإنسانية على مستوى النتاج الأدبي للمبدع نفسه أو بين مبدعين متعددين ذات ميزة مشتركة كالموضوع أو النوع أو الأسلوب أو اللغة أو الثقافة أو البيئة، وذهب هوبل (Hoebel) إلى أنها: فرع من الانثروبولوجيا لكنها بحث تخصصي يهتم بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها بطريقة منهجية وعلمية دقيقة، ويمكن أن نأخذ رواية (أنثى افتراضية) كنموذج ممثل للإبداع الأردني؛ لأنها تمتلك فرادة أدبية، ولغة شعرية عالية المستوى، ووعياً من قبل الروائي في حبك النسيج السردي بتداخل الأمكنة والأزمنة والأحداث والشخصيات وتولدها.

إن المتتبع للشخصية في الرواية الأردنية -بشكل عام- يمكن أن يلمح بأنها شخصية تعيش في الخيال أكثر من الواقع الذي

تجاهلته، وانطوت على نفسها، وقدّمت المشكلات وعجزت عن تقديم حلول مقنعة لها، في ظل تناقض يمكن أن يُعد أرضية خصبة لنشوء المفارقة بشتى أنواعها وصورها.

أما المفارقة فهي تقنية بلاغية بالدرجة الأولى، تعطي النص قيمة أدبية، تعتمد على شعرية اللغة، والدلالة المكثفة، وتقوم على أساس التناقض بين ما يقال وما يُراد من ذلك، ويكون هذا التناقض في الإيقاع الخارجي (الظاهر) للنص والإيقاع الداخلي (الباطن) له، وتتجلى في العمل السردي من خلال تحول أدوار الشخصيات وتناقضها، وتعدد أصوات الرواة، وتفاوت الأمكنة وصفاتها، وظهور الفجوات الزمانية في المتن الحكائي، وتستفيد –المفارقة- من بعض التقنيات السردية مثل الغموض والإيهام والتغريب والخيال، مما يؤدي إلى تعدد الدلالات والقراءات؛ فيمكن للناقد الوصول إلى التناقض من خلال تفكيك بنى النص الكبرى وصولاً إلى البنى الدقيقة، وفق آليات وأدوات نقدية أكثر جرأة من التقليدية، والقارئ يمكن له ذلك –اكتشاف المفارقة- من خلال الرغبة في القراءة ومتابعة الأحداث، والدهشة التي يباغت بها، وعنصر المفاجأة الذي يظهر على ملامحه[1].

ويكاد يجمع النقاد والباحثون على أنّها لم تستخدم في النقد العربي كمصطلح نقدي بمفهومها عند الغربيين إلا في العصر

---

(١) انظر: الرواجفة، ليث سعيد، **المفارقة في الرواية الأردنية (٢٠٠٠- ٢٠١٦)**، رسالة ماجستير، ٢٠١٦م، عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي- الجامعة الهاشمية، الأردن، ص١١٧

الحديث، وتحديداً حين ترجم عبد الواحد لؤلؤة كتاب دي. سي. ميويك (المفارقة وصفاتها)، فكان حال المصطلح حال العديد من القضايا النقدية والبلاغية الوافدة إلينا في العصر الحديث من الحضارة الغربية بفعل الترجمة وغيرها من العوامل، ومن مظاهر المفارقة البارزة في الرواية:

## أولاً: الايحاء بالضياع في ظل الحضور

وصف الراوي حالة أفكار (ربيع) بأنها: "شارع عربي كانت أفكارك؛ فكرة مخلوعة، وفكرة جديدة تنتظر شرعية الظهور"[١] في هذا الوصف مفارقة؛ لأن الأفكار التي جاءت على لسان الراوي لا تعكس حالة ربيع وحده، وإنّما استخدمت كعلامة وإشارة على حالة الإنسان العربي المشتت بين الحضور والغياب؛ فالمفارقة تستدعي عدم التعامل مع النصوص بسطحيتها، وإنما الولوج إلى أعماقها، للنظر عن قرب، ونجده في موضع آخر يصف حالة الموت بأنها: "الموت ليس للموتى، الموت للباقين على رصيف الحياة؛ لا هم بقادرين على الالتحاق بموتاهم ولا هم بقادرين على مزاولة الحياة في غيابهم... موتى هم الأحياء لولا أنهم لا يحملون شهادات وفاة"[٢]، انتفت صفة الموت عن الموتى وأُلحقت بالأحياء، فالمفارقة هنا ناشئة من الأسلوب الوصفي القائم على الجمع بين متنافرين (الحياة/الموت)، لكن على المستوى الدلالي للسياق فلفظ (الأحياء) لا يحيل إلى الدلالة البيولوجية والفيزيائية له، وإنما إلى الدلالة

---

(١) الرواية، ص١٩

(٢) الرواية، ص١٠٣

المجازية، وهي الحضور التاريخي السابق لحالة الموت، وبذلك تنتفي المفارقة من النص على المستوى الدلالي، غير أنها باقية فيه على مستوى الأسلوب؛ مما يعني أن النص قد قصد توليد المفارقة بهذه الصورة للدلالة على أن الجمع بين المستحيلين (الحياة/الموت) كالجمع بين موت الإنسان وإمكانية امتلاكه حضوراً تاريخياً حافلاً بالمنجزات والأمجاد التي فقدها بموت سابقيه، مما أدى إلى تشكل حالة ضياع في ظل الحضور "مؤلم أن تصبح خارطة العالم ليست أكثر من جماعات تحدها جماعات؛ علمونا في دروس التاريخ، تاريخ عصر الممالك والدويلات. كنا نستغرب أن يحتفظ التاريخ في ذاكرته بعصر كهذا، أما اليوم فماذا عسانا نكتب للأجيال القادمة؟ ماذا عسانا نوثق أكثر من أن نقول لهم شيئاً عن عصر الجماعات؟!"[١].

## ثانياً: النتيجة العكسية للحدث

في مواضع مختلفة من الرواية اتجه البناء السردي إلى تأسيس مفارقة حادة في حدث محمّل بالدلالات الإيجابية، وهو حدث الثورة التقنية والتكنولوجية التي جعلت من العالم قرية صغيرة، ويكمن تولد المفارقة في الدلالات السلبية التي أنتجها هذا الحدث على الواقع العربي، حيث التضاد والتنافر بين ما يحيل إليه وبين ما ينتجه.

وأولى صور المفارقة فيه، هي ما أنتجه حدث تبني (ربيع) لطفل يتيم اسمه (وحيد) الذي انزلق في متاهات العالم الافتراضي

(١) الرواية، ص١٥٤

"ما لهذا قمت بتبني هذا المولود، كنت أظنه سيحقق حاجاتي، سيروي ظمئي، وإذا به يلقي بي خلف القضبان. ما كان شأن وحيد وهذا الفكر المتطرف؟! تبا لهذا العالم الافتراضي الذي غزا أبناءنا – أمام أعيننا- فسرقهم منا، لم يكتف بسرقتهم هم، بل سرق فكرهم ولوّثه..."[١]؛ فالتبني بوصفه نتيجة إيجابية تعود على نفس أم حُرمت الأمومة، وأب حاول أن يضع ولو غرسة في هذه الحياة، انعكست عليه بحدث السجن الذي تسبب فيه وحيده الذي لم يكن له، والذي أدى إلى ظهور نتيجة عكسية للحدث هو الثورة التكنولوجية بسلبياتها التي طغت على إيجابياتها، في حدود الاستعمال على أقل تقدير، فكم هنالك وحيد وكم ربيع في عالمنا العربي اليوم؟

## ثالثاً: اللغة السردية المفارقة

١- بين الصفة وموصوفها، مثل قول الراوي: "أكان صديقا لدودا أو عدواً حميماً؟"، وصف الصديق باللدود ووصف العدو بالحميم، صورة مفارقة في الوصف؛ لما بين دلالتي اللفظين من تنافر؛ لكن النص الروائي كأنه يريد أن يقنع المتلقي بأن الصديق لا يخلو من العداوة والغيرة والحقد أحياناً، والعدو قد يكون حميماً رحيماً أحياناً أخرى، وهنا إحالة للواقع العربي الذي لم ترحمه الأنظمة، بينما تعاطف معه من كانوا أعداء الأمس..

ومن الشواهد الأخرى "ببصيرة أعمى، وبعمى بصير"، أن يصف البصير بالعمى والعكس، هنا انقلاب دلالي، فهل يمكن أن

---

(١) الرواية، ص١٢٤

يكون البصير أعمى؟ في الوقت الذي يكون فيه الأعمى صاحب بصيرة وهي أعمق من صفة البصر السطحية؟

المسألة متروكة للقارئ نفسه بعد أن يدرك علاقات المفارقة بكلية النص الروائي، ويمكن توصيف هذا النوع من المفارقة بالمفارقة النفسية التي تعتمد على ازدواج العلاقة بين النقيضين (الحياة/الموت، النور/الظلام، الوفاء/الغدر، السجن/الحرية) يجمع القارئ في عقله الباطن جميع الثنائيات المتناقضة التي تم توظيفها في العمل السردي، بعد ذلك يصل الى المغزى العميق.

٢- في الجمل، بين جملتين فاعلهما واحد:

في النص الآتي تتولد المفارقة بين جملتين فاعلهما واحد، لكنه ينتج صفتين مفارقتين لمفعوله، يقول النص:

"تباً له الغياب، يحتفظ بمعنى الغياب ويسجل معنا الحضور، يداري غيابه بالحضور، ويواري حضوره بالغياب..."[(١)].

**الجملة الأولى:** يحتفظ بمعنى الغياب.

**الجملة الثانية:** ويسجل معنا الحضور.

في الجملة الأولى ينتج الفاعل لمفعوله (ملمحاً) صفة دالة على (الحضور)، أما في الجملة الثانية، فالفاعل نفسه ينتج للمفعول نفسه صفة دالة على (الغياب)، وما بين الدلالتين تنافر وتباين؛ إذ لا

---

(١) الرواية: ص١٧٠

يمكن أن يكون الفاعل في الجملتين (الغياب) يتسم بالحضور والغياب في الوقت ذاته، وهذا هو مكمن توليد المفارقة بين الجملتين. والنص بهذه المفارقة يضع المتلقي أمام الاختلاف بين شعوب العالم والبشرية جمعاء في مسألة الحضور والتأثير والقيمة، فما يراه البعض حاضراً يراه غيره غائباً، ومع ذلك فالجمع بين المقياسين يعد مفارقة، وإشارة النص هنا بضرورة القبول بالاختلاف واضحة الدلالة.

## رابعاً: الفضاء الروائي المفارق

يمكن استخدام مصطلح (الزمكانية) أو الوحدة الكرونوطوبية للدلالة على مدى تداخل العنصرين (الزمان/المكان) في أنثى افتراضية، فالزمان غير محدد، ولكن من خلال السياق يُفهم أنه خلال فترة بداية الألفية الثالثة، والمكان محدد بقطر عربي (الأردن)، هذا على المستوى السطحي، أما البنية العميقة للنص توحي بغير ذلك؛ فالأردن جزءاً لا يتجزأ من الوطن العربي، وعند الحديث عن الأردن بوصفه مكاناً آمناً وجواره غارق في الدماء "ما أسخاه من وطن ! يجود علينا بالأمن والأمل في وقت يسرف فيه الجوار في الدم"[١]، هنا تكمن المفارقة المكانية القائمة على مبدأ التجاور المتنافر في أوضاعه الأمنية والاضطرابات السياسية، والزمان يطل علينا حين اتسم هذا المكان بصفة الأمن خلال فترة زمانية حوّلت الجوار إلى منطقة غير آمنة على النقيض من وقتها السابق للربيع العربي!

---

(١) الرواية، ص١٠٦

ومن النماذج الأخرى قول الراوي: "في المقابر، نزورهم ونحن ننتظر أن نلحق بهم. في السجون، نزورهم ونحن ننتظر أن يلحقوا بنا"[1]، هنا تظهر الفارقة (الزمكانية)؛ ففي الوقت الذي يكون فيه الميت (داخل القبر) هو السابق (من الناحية الزمانية) الذي لا بد اللحاق به، فإن السجين (داخل السجن) لا بد أن يلحق بالأحرار خارج قضبان السجن، والجمع بين السجين/الميت، لم يأت عشوائياً؛ بل يربط بينهما علامة سيميائية (الحرية)، في وقت أصبحت الحرية حكراً على الشعوب.

## خامساً: الشخصية المفارقة

تعد الشخصية الروائية من أهم عناصر مكونات البنية السردية الروائية، وترتبط ارتباطاً وثيقاً ببقية عناصر السرد الروائي، كالحدث والمكان والزمان من خلال حضورها المادي ووعيها وعواطفها باعتبار الانسان محور الحياة، وتشكلت المفارقة في أنثى افتراضية من خلال تناقض دلالة اسماء الشخصيات معها:

فاسم ربيع، يحمل دلالة مفارقة، فالراوي صرّح بأنه "اسم على غير مسمى، هو ربيع لكن حقله اكتفى من الفصول بالخريف، هو أغصان لا حياة فيها لساق حية"[2]، وربيع اعترف بذلك قائلاً: "لم يكن لي من اسمي نصيب، ربما سموني (ربيع) أملاً في أن أورق، هم هكذا العرب يسمون المجموعة المغادرة قافلة تيمنا بعودتها،

---

(١) الرواية، ص١٢٢

(٢) الرواية، ص١٢٨

ويسمون الملدوغ سليما تيمنا بشفائه، ربما سماني أهلي ربيعاً تيمنا بإيراقي، كأنهم كانوا يدرون أن الشجرة التي لا تورق في الربيع لن تورق أبداً". فمن خلال تصريح الراوي واعتراف الشخصية اتضح بأن (ربيع) لم يأخذ من اسمه نصيب؛ بل كان مناقضاً لحالته التي يحيا بها، ويمكن هنا الربط بين اسم الشخصية وبين الربيع العربي، فالقارئ العمدة (المثقف- مستواه الفكري مساو لفكر الكاتب) وهو يقرأ هذه الحروف سيتفطن إلى أن المقصود هو الربيع العربي، لأنه جسّد حالته بالتفصيل كما هي، وهذا ما سيتم اثباته من خلال النماذج التالية من الشخصيات:

محمود: لم يكن محموداً في منصبه "متحدث باسم وزارة الخارجية وسفيراً في دولة مجاورة"؛ فهو لم يكن قادراً على ضبط أموره المنزلية، وحياته اليومية، فكيف سيتمكن من إدارة المنصب الموكل اليه؟

أمل: تمثل حالة الوطن العربي الذي وجد واقعاً دكتاتورياً مفروضاً عليه، وهيمنة كولونيالية وسلطة أبوية لا يمكن التخلص منها بسهولة، "والد أمل على الأقل اختار لها زوجها وفرض طقوس زواجٍ ومراسمَ كانت سُنّة الحياة أقوى من كل فروضه فيها... قرارات الأب حاسمة"(١)، على المستوى السطحي إن الشعب قد قبل هذا الواقع المفروض، ولكنه رفضه على المستوى الروحي، "أنا أيضاً قبلت القسمة على اثنين، أحدهما فرضته الحياة ليمتلك جسدي، والآخر رحّبت به روحي ليصبح مالكها".

---

(١) الرواية، ص١٧٩

الدكتور مازن: في قاموس المعاني مازن يعني (عله من المُزن أي السحاب، أو ذو الماء منه، والمعنى: الماطر. أو من الفعل مزَنَ: ذهب ومضى لوجهه)، فمازن اختير اسمه بدقة من قبل الروائي، الذي أراد منه أن يكون سحب الحرية التي تروي ظمأ الشعب الذي يعيش على الأمل، ولكنه -أي مازن- مضى وذهب بعد انجرار الثورات واقتلاع مبادئها السلمية، مما أدى إلى إراقة الدماء وحصد أرواح الأبرياء.

ميسون: في قاموس المعاني اسم ميسون يعني (اسم علم مؤنث فارسي، مركب من: (مِي: الخمر)، و(سون: التشبيه)، ويعنون به: الحمراء، أو ذات الوجه الأحمر، وميسون زوجة معاوية وأم يزيد)، فتجسد حالة ميسون في النسق المضمر للرواية حالة مفارقة لما يحمله هذا الاسم من دلالة، فهي امرأة جميلة (وطن جميل) غير قادرة على انجاب طفل (أبطال يسعون وراء الحرية)، وهي في تراث العرب أم مَنْ وحّد القبائل العربية بعد تناحرها تحت لواء واحد وخليفة واحد، حفظ دماء العرب والمسلمين، ورفع راية العلم والعدالة والمساواة، وحفظ حقوق الأقليات، ميسون الأم تكون في عصرنا بهذا الذل والانكسار!

وحيد: نموذج للشاب المنجر خلف الفكر المتطرف، الذي يمكن أن يعد دخيلاً على العرب (فكرة التبني في الرواية)، الذي كانت وسائل التواصل الاجتماعي من المغذيات للفكر المتطرف، وخطفت معه كل جاهل.

وخلاصة ما سبق، يمكن القول أن أنثى افتراضية هي: الحرية، المساواة، العدالة، الديمقراطية، الراحة، الطمأنينة، ولم

تكن الأنثى بمعناها السطحي، ففي متن الرواية الرجل كان ضحية مثل المرأة والرجل قيل في حقه كلاماً معسولاً أيضاً، والرواية مبنية على مبدأ التنافر والتضاد بين الواقع الحقيقي والواقع المفترض أن يكون، فالمستوى السطحي مناقض تماماً للبنية العميقة، التي تريد أن تقول ولا تقول بشكل مباشر، والرواية يمكن أن تأخذ كنموذج أنثولوجيّاً تمثل الكتابة الإبداعية الأردنية التي تأثرت بكل ما يحيط بها من جوار ملتهب بالتطرف والفتن، وانعكاس ذلك على الصور البلاغية واللغة المستخدمة في حياكة النسيج السردي إضافة لأسماء الشخصيات وأعمالها اليومية، وأيضاً يمكن أن تعد الرواية كأحد النماذج على أثر التطور التكنولوجي والتقني الذي عصف بنا وانعكاساته السلبية على بعض الأشخاص من فئة الشباب الذين انساقوا خلف الفكر الإرهابي المتطرف، أو أولئك الباحثين عن ملاذ آمن بالتخفي خلف قناع الأسماء المستعارة والواقع الافتراضي.

# السرد الغرائبي والعجائبي

## رواية (أبناء السماء) نموذجاً

صدرت في عام ٢٠١٠م، رواية للكاتب الأردني يحيى القيسي بعنوان «أبناء السماء» عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وتقع ضمن ١٩١ صفحة من القطع المتوسط، وسيتم التركيز في هذه الدراسة على مستوى من المستويات السردية وهي (العجائبية/الغرائبية).                                                    .

الرواية في جوها العام يمكن أن تُصنف -إذ جاز ذلك- ضمن الأدب الغرائبي، أو العجائبي؛ فهي تسبر أغوار عوالم خفية، لا يدرك كنهها سوى قلة من البشر، والعجائبي ترجمة لكلمة (Fantastique)، وهو في نظر بعض الباحثين مثل (تودوروف) جنس أدبي. ومع أن (أبناء السماء) تستلهم في البداية والنهاية لغة تراثية بصيغ علمية، إلا أن حضور العجائبي فيها كان كثيفاً ومتميزاً بقوة مع اللغة الأسطورية، وبالتالي فإن اعتماد الرؤية العجائبية مدخلاً منهجياً لمقاربة هذه الرواية لا يعد عملاً إسقاطياً؛ فالعجائبي يخترق كل مستويات النص. وقبل الشروع في تلمّس اللغة وشخصية البطل لا بد من الإلماع قليلاً إلى بعض المحددات الخاصة (بالعجائبي) بوصفه جنساً أدبياً.

العجائبي يندرج بالدرجة الأولى "ضمن تراث الأساطير والفلكلوريات الثقافية"[1]، والأدب العجائبي لا يتميز فقط بخصائصه الخطابية وبنيته الحكائية، وإنما بكونه رؤية مغايرة للأشياء، تهز كيان القارئ وتتركه بعد الانتهاء من القراءة في حالة مباينة لتلك التي كان قبلها. ففي البداية حين وجّه (تنويهاً) للقارئ؛ بأنه إذا وجد خيالاً فهو محق في ذلك، وإذا وجد واقعاً، فهو محق في ذلك أيضاً. و(تحذيراً)؛ بأنه يجب عليه أن يعود من حيث جاء –أي القارئ- لينجو! والسبب في ذلك أنه قد يفقد نفسه الساكنة بين جنبيه..!! .

و"تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[2]، وهذا ما قام به القيسي، باختيار موضوع الرواية التي بحثت في عدة أمور مثل: هل يوجد جن، شياطين، كون آخر، مخلوقات أخرى، هل يوجد إله، أنبياء، عقل، نور، ظلمة، روح، حساب، جنة، نار، ملائكة، كرامات، علوم سرية؟؟ .

وأضحى العجائبي اليوم على مستوى السرد والحياة المعاشة طيفاً من ألوان عالمنا المألوف المشحون بالتوتر والمفارقات "حيث يصير الإنسان في ظل قلق العصر وشروخ الوجود المعاصر هو العجائبي –ذاته- الذي تحول من الاستثناء إلى القاعدة"[3]، وهذا ما

---

(١) تودوروف، **مدخل إلى الادب العجائبي**، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م، ص٧

(٢) المرجع السابق، ص٨

(٣) انظر: المرجع السابق، ص١٨-٢٠

وظفه الكاتب، ولمسه القارئ حين بحث عن إجابات لتساؤلات شغلته أيضاً، وكان له دور في القراءة والتأويل؛ لذلك يجب أن "نفتح العجائبي على التأويل، كي يتسنى للقارئ في صدامه الباطني مع المألوف وغير المألوف -الطبيعي وغير الطبيعي- تأسيس علاقة جدلية مع المقروء من جهة ومع النصوص الخلفية المغذية لهما (النص والقارئ"[١] من جهة أخرى.

وبهذا كان العجائبي قريباً من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صوراً يستحيل إيجاد مثيلاً لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العامودية التي تنطلق من الواقعي إلى المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض وأن الحكاية العجائبية (الفانتاستيكية) ليست غير نمو عضوي لانطباع معين، كما أنه أيضاً (الأدب العجائبي) قريب من الخيال العلمي الذي يتجه نحو المستقبل[٢]، ومن الأسطورة[٣]. فالعجائبية في (أبناء السماء) أخذت من التراثية قاعدتها التي انطلقت منها، مثل: مراجعة بطل الرواية العديد من القضايا المسلّم بها، والتعمق بالتاريخ وصحته،

---

(١) طلبة، محمد سالم محمد الأمين، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر: دراسة تنظيرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد**، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

(٢) قصة (الصاعدون إلى الأعالي)، الذين تواصلوا مع سكان كوكب (سيروس)، واختفوا بطرق غامضة، إشارة إلى أنهم صعدوا فعلاً، والهدف من ذلك البحث عن حياة مستقبلية تضمن الخلود، والحياة على أرض تُشبه الجنة. انظر: الرواية، ص٨٠-٨٣

(٣) حليفي، شعيب، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧م، ص٢٣

مروراً بالحضارات الانسانية[١]، واستعراض العديد من المنجزات العلمية[٢]، والقصص الشعبية، والدخول في أعماق المعتقدات الدينية؛ منها المسيحية[٣]، والإسلامية والبوذية، والطقوس الصوفية[٤]، وقضية الإيمان والإلحاد[٥]، ولم تخلُ من الأسطورة[٦]، بهدف الوصول إلى الحقيقة. .

وإذا كانت اللغة ومستوياتها السردية قد عملت على إشاعة الجو العجائبي، فإن بناء الشخصيات اتسم هو الآخر بالطبيعة العجائبية، فقد حرص الكاتب على أن يكون السارد (وهو الشخصية الاساسية في الرواية: إذ يروي كل شيء من منظوره) ناطقاً بضمير المتكلم الحاضر (أنا) أو ما يقوم مقامه، وذلك إمعاناً في تحسيس القارئ بجو الرواية حتى أن المتكلم / السارد عندما يصل إلى كلام الآخرين وملاحظاتهم فإنه لا ينقله عنهم بأسلوب غير المباشر أو بضمير الغائب، وإنما يسلمهم زمام السرد ليفصحوا بأنفسهم عن ما يريدون التعبير عنه، خصوصاً مع شخصية (الحسيني)، الذي لم يكن مجرد شخصية عادية؛ بل كان الراوي في العديد من مواضع الرواية، وكان وجوده متزامن مع تقنية سردية قلما نلمسها في الأعمال الروائية -

(١) الرواية، ص ٥٠-٥٧

(٢) الرواية، ص١١٩-١٢٢

(٣) قصة الأب حنا، القادم من الناصرة، انظر: الرواية، ص١٣١

(٤) الرواية، ص١٤٣-١٥٨

(٥) الرواية، ١٢٣-١٢٦

(٦) قول الراوي: "هنالك احتمال آخر وهو أن بعض الكائنات المتقدمة من الحاضرات الموجودة خارج الأرض لديها قدرات هائلة على التشكل في أجساد بشرية..."، الرواية، ص٧٤

الأردنية على وجه التحديد- وهي (حكاية الحكاية) التي تأخذنا إلى عوالم ألف ليلة ولية؛ وإذا أردنا أن نميز –نحدد- السارد في (أبناء السماء) قلنا إنه سارد ملتحم بالحكاية فهو يشغل وظيفتين في آن: فهو راوٍ ومشارك في الأحداث، ومشاركته هذه تعد خطة إقناعية به هو ذاتياً، وبما يسرده حكائياً.

والسرد في أغلبه كان محكوماً بخطة حجاجية فنية؛ لأنه كان يسعى من خلاله إلى دمج المعنيين من القرّاء، في النص، ليتفاعلوا معه وينفعلوا به[١]، بالإضافة إلى الحوارات التي كانت تدور بينه وبين الشخصيات الأخرى التي كانت تقدم الحجج والبراهين. .

وقد لعب الوصف إلى جانب السرد دوراً مهماً في خلق الجو العجائبي للرواية، فالوصف العجائبي لا بد أن يكون بلغة خاصة بحيث يجيء متعدداً صادماً، بمبالغاته الأسلوبية، وانزياحاته المفارقة؛ لأنه يريد إقناع المتلقي بالاندماج طواعية في الأحداث غير الطبيعية الخارقة، التي تعرض من منظورات المتكلمين. مثل: "رأيت منّا من يتربص بالشقوق، ومن يحنو على الهضبات، ومن يقبض على ذرات الغبار، ومن يصعد ليشد ذيول الغيوم، ومن يتعمشق الأغصان الحجرية، ومن يجمع الحصى وشقف الصخر، ومن هده التعب..."[٢].

(١) الرواية، ص ١٧٧-١٧٩

(٢) الرواية، ص١٨١

وقول الراوي: "دققنا النظر فرأينا ملائكة المياه تغرف أباريقها من قطعان السحب، وتسقي الصخور والأودية والرمال العطشى، والشجر الصائم والدواب..!"[١].

يلتقي الخيال العلمي بالعجائبي في أن كلا منهما خطاباً متخيلاً، لكن ذلك لا يمنع التمييز بينهما ببعض الفوارق الدقيقة، "فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه، مبصراً الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي: يهتم بإنسان الغد: أي إنسان المجتمعات المستقبلية"[٢]، و(أبناء السماء) كانت رواية فانتاستيكية رُش عليها ذرة من الخيال العلمي الذي بحث في المستقبل –قصة الصاعدون كما ذُكر آنفاً.

وتظهر في خاتمة الرواية مفارقة (رومانسية)، متمثلة في كون "أحمد الحسيني" هو نفسه بطلنا، والأوراق الموجودة في الحقيبة هو من قام بكتابتها دون وعي منه، وكل أحداث الرواية من نسج خياله، وكأنها اشارة للقارئ أن يقوم بمراجعة نفسه بعد قراءة الرواية، والتأكد من أنه هو!! بعد (التنبيه) و (التحذير) اللذان وُجها إليه في البداية.

---

(١) الرواية: ص١٨٢

(٢) حليفي، شعيب، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، مرجع سابق، ص٥٨

# البناء المُفارِق[1]

## رواية (الأرملة السوداء) نموذجاً

رواية الأرملة السوداء للكاتب صبحي الفحماوي صدرت في طبعتها الأولى عن دار الهلال المصرية في أيار ٢٠١١م، وطبعتها الثانية عن مكتبة الأسرة/ وزارة الثقافة الأردنية عام ٢٠١٥م، تقع في (٢٦٢) صفحة من القطع المتوسط، توزعت على ستة وعشرين عنواناً، أما آخر عشر صفحات، فتقسمت بين (توضيحات ومراجع)، والتعريف بالكاتب وسيرته الأدبية.

هذه الرواية في شكلها العام عبارة عن "أن روح شهريار العظيم [ملك ألف ليلة وليلة] قد حلت في جسد طفل حديث الولادة، إذ سيطرت هواجس على مخيلة والده سراج البدر - المسكون بتقمص الأرواح التي تغير عليه كل ليلة، فتتحبب إليه حيناً، وتهاجمه بشراسة ترهبه أحياناً– إلى أن أقنعته أن روح الملك شهزمان ستحل في جسد مولوده الأول، فسماه بنفس الاسم الشهير! وعزز ذلك التأثير إقدامه، بأن أوعز إليه بتسمية ولده الثاني نفس

---

(١) قدّم الباحث (ليث الرواجفة) دراسة محكمة بعنوان: **براغماتية السخرية ودورها في التواصل السردي- رواية الأرملة السوداء نموذجًا**، في المؤتمر الدولي الثالث للرواية العربية- جامعة شعيب الدكالي- المملكة المغربية، ونُشرت هذه الدراسة في كتاب: **الشكل والمضمون في روايات صبحي فحماوي**، ط١، ٢٠٢٠م، إشراف وتقديم: أ.د. عز العرب إدريسي أزمي، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، الأردن.

الاسم السابق لأخيه الملك شهريار، الذي ذاع صيته في عموم الأرض، وليس في بلاد هارون الرشيد وحدها"[1].

الشاب (شهريار)، الذي عاش طفولته في جبل النظيف وتحديداً بجانب (مقبرة عيشة)، قبل أن يكبر وينتقل إلى إحدى مناطق غرب عمان، يعمل مدعي عام بعد دراسته للقانون وحصوله على شهادة الماجستير وتحضيره لرسالة الدكتوراه تحت عنوان (الجريمة النسوية)، وكان يعاني من عقدة ضد المرأة بشكل عام، ومن الأنثى والأنوثة بشكل خاص، فهو يرى أن الذكر مظلوماً في حياته، يعيش ويموت في خدمة الأنثى، التي تستغله في كل شيء، وشغله خوفه على الذكر لدرجة الوصول إلى امكانية الانقراض "فإن احتمال انقراض الرجال وارد، نظراً لطبيعة عملهم، الذي يتصف أحياناً بالخطورة، فضلاً على الضغوطات النفسية، وما ينجم عنها من أعراض مرضية، كأمراض القلب، والشرايين، والذبحات الصدرية، والجلطات، والضغط، والسكري، وغيرها من الأمراض القاتلة"[2]. عمله كمدعي عام عرض عليه العديد من القضايا، التي زادت عقدته، ضد المرأة، التي تتقن دور الضحية، وتستغل الذكر في كل شيء، ومن بين القضايا:

١- قضية الرجل العجوز صاحب دكان، طالب سيدة بسداد دينها المتراكم عليها، ولكنها سارعت إلى خلع حجابها، وصراخها، واتهامه بهتك عرضها.

---

(١) الرواية، ص١٤

(٢) الرواية، ص١١٠

٢- قضية المرأة التي اتهمت رجل باغتصابها، وهي التي ذهبت إليه بمحض إرادتها؛ وذلك لطبيعة عملها المشبوه والمنحرف.

٣- قضية (محسن المالح) مع زوجته (حياة)، التي حملته ما لا طاقة له به، من مصاريف رحلات وطلباتها التي قسمت ظهره، وكان آخرها سيارة، دون مراعاة ظروف زوجها المادية، والإحساس به.

٤- قضية (عشتار محمود) مع (جعفر الطالبي)، هذا الرجل المتغرب، أوقعت به، واستدرجته بكيدها إلى شقتها، في وقت متأخر، فتفاجأ بقدوم زوجها، مما دفعه إلى القفز من أعلى البناية، مما أدى إلى وفاته، واستمرت التحقيقات مع مرافقه، الذي تبين فيما بعد أن المرأة وزوجها كانا على ترتيب واتفاق للقيام بهذا الفعل.

وبقي (شهريار) يحيا كذلك حتى جمعه القدر عند الطبيب (علاء الكاشف) المختص بالأمراض النفسية، بـ(شهرزاد)، صاحبة رؤية مناقضة له تماماً، فهي طالبة دكتوراه، تدرس (الاكتئاب النسوي)، وترى أن الرجل يمارس غطرسته وسلطته على الأنثى المستضعفة، التي تفني عمرها في خدمته، وصحتها في تربية أبنائه، الذين ينسبون في النهاية له، وليس لها.

## المفارقة في رواية (الأرملة السوداء)

إذا جاز لنا تصنيف هذه الرواية، اعتبرناها رواية قائمة على ثنائية (الأنا/الآخر)، تتبنى المفارقة الساخرة (Irony) لإشعار القارئ بفحوى خطابها، وليس هدف السخرية هنا إثارة الابتسامة الممتعة فقط، وإنما هي مفارقة مُرّة، تنتقد الوضع القائم، وتحث على تغييره، المتمثل في نظرة المرأة للرجل، ونظرة الرجل للمرأة،

وبالتالي تكون خطة من خطط الخطاب الروائي التي من خلالها ينشد التأثير والتغلغل في القرّاء، وجذبهم وبعث الدهشة في نفوسهم، وإثارة الأسئلة، والتشويق، ومعرفة ما سيحدث.

والمفارقة بحسب رأي د. نبيلة إبراهيم "لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ"(١)، ويرى محمد العبد أن المفارقة "نوع من التضاد بين المعنى المباشر المنطوق والمعنى غير المباشر"(٢)، ويرى عبد الهادي خضير أن المفارقة "تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف إلى استثارة القارئ، وتحفّز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة والوصول إلى المعاني الخفية التي هي مرام الشاعر الحقيقي"(٣)؛ فالمفارقة مفهوم فضفاض، أسال النقاد مدادًا كثيرًا في دراسته، ولكن يمكن إجماله بأنه معنى ظاهر يخفي في داخله معنى باطن يتناقض مع الظاهر وأعمق منه.

وفي روايتنا (الأرملة السوداء) تطالعنا المفارقة من بدايتها، خلال المشهد الذي يقدمه صبحي فحماوي بحرفيه عالية، يوهم القارئ بأنها علاقة بين رجل وامرأة، حتى يندهش المتلقي، بأنه يصف أنثى العنكبوت، التي يشاهد فيلم وثائقي عنها البطل (شهريار)، فحضر عنصر الدهشة والمفاجأة وباغت القارئ، مما رسم البسمة

---

(١) إبراهيم، نبيلة، **المفارقة**، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣ - ٤، ١٩٨٧م، القاهرة، ص١٣٢

(٢) العبد، محمد، **المفارقة القرآنية**، ط١، ١٩٩٤م، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٤

(٣) خضير، عبد الهادي، **المفارقة في شعر المتنبي**، مجلة كلية التربية للبنات- جامعة بغداد، العدد ١١ /٣، ٢٠٠٠ م، العراق، ص٩١

على شفتيه في النهاية، وأيضاً قصة الشيخ السمندل، التي باغتت القارئ بمفارقتها، يقول الراوي:

"سألت الشيخ السمندل عن الزواج بامرأتين، فلم يُفضِّل ذلك... وهنا أفرجت ميسون عن نابيها بابتسامة مطْمئنة، وقد هدأت أساريرها، ولكن زوجها وبعد انتظار لئيم، أردف قائلاً : ورداً على استفساري عن الحل الأفضل، قال الشيخ السمندل: من الأفضل أن يتزوج الرجل بثلاث نساء، ذلك لأنه إذا تزوج باثنتين، فإنهما سيُنسيانه الحليب الذي رضعه..."[١].

ومن بين المفارقات التي يمكن حصر جزءًا بسيطاً منها، وذلك لحيز الدراسة الذي لا يسمح بغير ذلك:

## العنوان المُفارِق

إن الحديث عن العنوان المفارق يكون حين "تحمل دوال العنوانات مدلولات عكسية تماماً، ويتحول عنوان مثل (يقظة)، إلى أن يكون دالاً على (النوم)، وتصير (العدالة) دالاً على (الظلم)، و(التهمة) تعني (البراءة)، ويغدو عنوان خطاب تاريخي مفرّغاً من معناه، فهو خطاب ساذج وسخيف أي (غير تاريخي)، وهكذا دواليك"[٢]، ومنْ ثم تكون نتيجة العنوان الحامل لهذه السمات أنه (يحدث) مفارقة تنزاح إلى معنى آخر غير ما يتراءى للقارئ عند الوهلة

(١) الرواية، ص١١٧

(٢) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط١، ٢٠٠١م، وزارة الثقافة- الأردن، ص٨٤

الأولى[1]، وذلك يحتاج إلى تفسير أو تأويل أو قارئ جيد في أقل تقدير، لذلك يجب أن يدرس العنوان كبنية مستقلة في اشتغالها الدلالي أو كبنية تتعالق مع النص.

ومن يطالع عنوان (الأرملة السوداء) من الناحية السطحية، يعتقد أنه يتحدث أرملة بشرتها سوداء، خصوصاً أنها جاءت معرفة؛ ولكن الدلالة العميقة توحي بغير ذلك، "سواء كان إنساناً أو حيواناً، فعلاقة الأنثى بالذكر، لا تختلف عن علاقة (الأرملة السوداء) بذكر العنكبوت!"[2]، فعلى كلا الحالتين الأرملة السوداء بدلالتها الحيوانية لن تختلف عن دلالتها الإنسانية، والمفارقة تكمن في توظيف عنوان معرفة مع أنه نكرة، وفي عنوان تناقض مع الفهم المبدئي السطحي له.

## المنظور (الرؤيا) المُفارِقة

المفارقة يمكن توظيفها لعكس وجهة نظر السارد للحياة المحيطة به من خلال اختيار موضوعات (فريدة)؛ فالرؤية المفارقة تحضر في الأعمال الأدبية ذات (الفرادة العليا)[3]، وموضوع رواية (الأرملة السوداء) ولغتها التي حيكت بها خيوط النسيج السردي كانت عالية المستوى، وسبب النجاح الرئيس هو توظيف المفارقة لعكس

(١) انظر: عباس، أرشد يوسف، **مفارقة العنوان في قصص زكريا تامر**، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية- كلية التربية، مج٦، ع٢، ٢٠١١م، العراق، ص٥

(٢) الرواية، ص١٤٣

(٣) انظر: جاسم، محمد ونان، **المفارقة في القصص الستيني العراقي**، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠ م، كلية التربية - مستنصرية، العراق، ص٤٨

التناقض في وجهات النظر وتفاوتها بين الشخصيات، تماشياً مع الأحداث والمكان والزمان.

ساهمت هذه المفارقة بشكل كبير في البناء الدرامي للرواية، فيقو الراوي: "أنا في الحقيقة مهتم بإنشاء جمعية لحماية الرجل. تضحك شهرزاد فتقول: حماية الرجل؟! يا رجل، قل حماية المرأة"[(١)]، ومن ثم، تجلت بين (شهريار)، و(شهرزاد)، وذلك بانحياز الأول (للذكور)، والأخرى (للإناث)، يقول الراوي:

"تتابع دخول (أنثى وذكر) متضادين في أفكارهما الأنثوية والذكورية، ويدعي كل منهما أن جنسه محاصر ومظلوم ومضطهد من قبل الطرف الآخر، وأن اسميهما شهريار وشهرزاد، فشعر أنها مفارقة عجيبة"[(٢)]. ولتقصي المفارقة بشكل أدق لا بد من تفنيد رؤيا كل شخصية كما يلي:

<u>أولاً:</u> (شهريار) الذي ورد على لسانه الاقتباسات التالية من الرواية:

أ- "معظم المتهمين بالأعمال الشائنة في هذه المحكمة، والذين يتعرضون للعذاب هم من الذكور وليست الإناث!"[(٣)].

---

(١) الرواية، ص١٦٧

(٢) الرواية، ص١٣٦

(٣) الرواية، ص٤٦

ب- "أليس من الظلم أن يُمنع دخول الرجال الفارين في "قوارب الموت المهاجرة إلى إيطاليا"، بينما يسمح للنساء الجميلات بحرية العبورا!"[١].

جـ- "أليس ذكاء المرأة هو الذي أَتْبع المولود إلى عائلة الزوج وليس لعائلتها، وذلك لتتخلص من تبعات حمايته ونفقاته، التي يتكلفها حتى لو طلقها، أو مات موروثاً..."[٢].

ثانياً: (شهرزاد) وورد على لسانها الاقتباسات التالية التي تتناقض مع (شهريار):

أ- "الشباب يتزوجون في الوقت الذي يريدون"، تقول لنفسها، "وأما الشابات فلا يستطعن أن يقررن زواجهن في الوقت المناسب! هم يختارون شريكة الحياة التي يريدون، ولكن البنات ينتظرن من يفرض نفسه عليهن باختيارا!"[٣].

ب- "وتستغرب الباحثة حال الأب، الذي إذا حمل بطيخة من الدكان إلى بيته فإنه يتثاقل بحملها، ولكن الأم تحمل جنينها في بطنها تسعة أشهر، دون أن تتخلى عن مسؤولياتها في الحمل المترافق مع خدمة البيت وباقي أفراد الأسرة.."[٤].

---

١ الرواية، ص٥٤- حسب رأي الرئيس بيرلسكوني آنذاك.

(٢) الرواية، ص٥٩

(٣) الرواية، ص١٢٤

(٤) الرواية، ص ١٥٧

ج- "إن هذه العروس بعد زواجها ستحمل كل طفل من أطفالها في بطنها تسعة أشهر، فهل تستكثر عليها أن يحملها الرجل لعدة دقائق، إلى أن يحين إيداعها في قفص الزوجية؟"[١].

من خلال الموازنة بين ما قاله (شهريار) وما قالته (شهرزاد) يمكن أن نلاحظ مدى التناقض الفكري الايدلوجي بينهما، وكيف تمكنت المفارقة من عكس الرسالة التي تحملها كل شخصية داخل عقلها الباطن، ومن ثم يقرر القارئ في النهاية من هو على حق، وسينحاز للطرف الذي يرضيه، وذلك ما جعل الرواية تلقى ميولاً ذكورياً عند بعضهم، وميولاً أنثوياً عند بعضٍ آخر.

## مفارقة الحدث

إن مفارقة الحدث "تقوم على مبدأ خلق حالة من الدهشة والغرابة لدى القارئ الذي يطمئن إلى أن الأحداث تسير وفق مسار معين، ولكنها فجأة تخيب توقعاته وتأخذ انعطافاً حاداً يغيّر مجرى الحدث"[٢]، وذلك ما حدث حين ذهب (شهريار) إلى أخصائي نفسي يدعى (علاء الكاشف)، ليفك عقدته ضد المرأة، جعل الطبيب تحول إلى أول أنصار أفكاره، ومن مؤسسي (جمعية حماية الرجل).

---

(١) الرواية، ص١٨١

(٢) الخلايلة، ازدهار عبد الرحيم داوود، **المفارقة في القصة القصيرة النسوية في الأردن**، رسالة ماجستير- كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية، ٢٠٠٩م، الأردن، ص٤٧

ولأنّ مفارقة الحدث مرتبطة دائماً بالفعل وما ينتج عنه، نلاحظ فعل (السفر) كيف انقلبت دلالته حين قال الراوي: "في السابق كانت الإناث تُمنع من السفر دون موافقة ولي الأمر الخطِّية، واليوم انقلبت الآية، فصار يسمح للإناث، بينما يُمنع الذكور من السفر، دون موافقة ولي الأمر الخطية"[1]. وتتحقق أيضاً -مفارقةُ الحدث- حين "تجري الأحداثُ على النقيضِ ممَّا هو منتظر باطمئنانٍ من لدن الضحيةِ الَّتي تجهلُ حاضر الأحداثِ ومستقبلها، فترتبكُ خططها، وتخيب توقعاتها وآمالها ورغباتها حين تكتشف الحقيقة"[2]؛ فالضحية قد تكون شخصية فاعلة في المتن الحكائي أو المتلقي المراقب للأحداث ومجرياتها، وتمثلت في تحول رؤية كل من (شهريار/شهرزاد)، في نهاية الرواية، من خلال الجمعية التي بدأت (بحماية الرجل)، إلى (جمعية حماية الإنسان)، يقول الراوي: "وخلال هذه الفترة القصيرة التي قضتها في الجمعية، استطاع شهريار أن يغيِّر الكثير من مفاهيم شهرزاد نحو الرجل، واستطاعت هي أن تغير الكثير من مفاهيمه نحو المرأة، فيلتقيان في منتصف الطريق"[3].

## التناص المُفارِق

يتحقق التناص المُفارِق من خلال التضاد بين النص الأصلي (القديم) والنص المقروء (الجديد)، ومثال ذلك قول الراوي: "كان

---

(١) الرواية، ص٤٥

(٢) مشفي، تغريد ضياء، **المفارقة في مقامات العصر العباسي**، رسالة دكتوراه- كلية الآداب، ٢٠٠٣م ، الجامعة المستنصرية، العراق ، ص ١٨

(٣) الرواية، ص٢٤٧

شهريار في تلك اللحظات يفكر في قصة (يوسف مع امرأة العزيز)، الذي رغم أن قميصه قد قُدّ من دبر، إلا أنه أُدخل إلى السجن، ولم يخرج منه إلا بعد عدة سنين، وفي ظروف غامضة"[١]؛ فالتناص هنا مناقض لسياق النص الأصلي؛ فسيدنا يوسف لم يرتكب فاحشة وسُجن، بينما الرجل الذي اعتدى على ابنته (في الرواية)، حر طليق، وبذلك وظّف التناص لعكس مدى التناقض بين الحالتين، وأن الأول (يوسف عليه السلام) قد ظُلم بدخوله السجن، والثاني (الرجل المعتدي) ارتكب جريمة وظُلم بحريته وعدم دخوله السجن.

ومن أشكال التناص المُفارِق في الرواية، ذلك التداخل المناقض لنص فكري وفلسفي مشهور لديكارت "أنا أفكر إذن أنا موجود"، إلى قول الراوي: "أنا أتألم إذن أنا موجود"[٢]، وكذلك التناقض مع النصوص الدينية، مثل قول الراوي: "للأنثى مثل حظ الذكرين!"[٣]، ففي كلا الحالتين انقلبت الدلالة ولم يوظف النص الأصلي بدلالاته المشهورة المحفوظة داخل وعي المتلقي وثقافته.

في النهاية يمكن القول أن رواية (الأرملة السوداء) ثرية بمفارقاتها، وما قدمته الدراسة جزءًا يسيرًا منها، فتطرقت الرواية إلى ثنائية الزواج عند العرب والغرب (ص٩٠-٩١)، وأيضاً سلطة الرجل على الرجل، وسلطة المرأة على المرأة (ص٢٠١) وغيرها من المفارقات.

---

(١) الرواية، ص٥٣

(٢) الرواية، ص٥٩

(٣) الرواية، ص١٢١

# الطابع الما بعد استعماري

## رواية (صديقتي اليهودية) نموذجاً

حين يتحول الأدب إلى أداة لمواجهة المستعمر وتعرية بنيته المجتمعية والثقافية والدينية، ويقوم هذا الأدب بتقديم حفريات تاريخية تكشف زور ادعاءاته بما لا يملك، وامتطائه لصهوة جهل المجتمعات التي استعمرها سابقاً، ومدى تأثيره عليها حتى الآن، والحديث عن الهيمنة أو الإمبريالية الجديدة، وبروز أزمة الذات والهوية، عندئذٍ يمكن الحديث عن أدب (ما بعد الاستعمار) أو (ما بعد الكولونيالية).

تتمحور نظرية ما بعد الاستعمار حول تأثير الاستعمار على البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية على الدول المحتلة، وأن الطابع الاستعماري ما زال يواصل فعله كعامل مركزي في بلورة وتصميم الوعي الحديث، حتى بعد انهيار الدول الاستعمارية الكلاسيكية والحديثة، ومقولة ما بعد الاستعمار مقولة سياسية في أساسها تحولت فيما بعد إلى مصطلح نفد إلى مجالات عديدة لعل أهمها المجال الأدبي والنقدي والفكري، ويعد إدوارد سعيد من أوائل الذين صاغوا أسس هذه النظرية في كتابه (الاستشراق)، الذي جاء فيه أن الشرق كان شيئاً من اختلاق الخطاب الغربي، وهو الخطاب الذي صاغ من الوجود الحقيقي والمتخيل لشعوب الشرق صورة خاصة متخيلة فانتازية إلى حد بعيد، وشرح إدوارد سعيد في كتابه كيف كانت هذه الصورة –بطريقة ما- جزءاً غامضاً ومراوغاً من سياسة الاستعمار الأوروبي لبلاد الشرق.

ولأننا نعيش –إلى حد ما- مرحلة تطور الآداب المستقلة، التي وضعت حداً للقوى القامعة، وكيّفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة من بينها الكتابة الما بعد استعمارية، هو ما أوجد المبحث الذي نروم طرقه ألا وهو (الاستعمارية أو الحالة الما بعد استعمارية) في رواية (صديقتي اليهودية) لصبحي فحماوي الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، عام ٢٠١٥ م، وتتكون الرواية من (٢٣٧) صفحة من القطع المتوسط، مقسمة على سبعة عشرَ عنواناً، وكل عنوان ليس كلمة أو جملة، أو رقماً، كما في باقي الروايات، إنما هو تاريخ، بدأ بـ (١/٦/١٩٩٣م) وانتهى بـ(٢٩/٦/١٩٩٣م).

وهذه الرواية في شكلها العام عبارة عن سرديات (جمال قاسم)، وهو أردني الجنسية، عربي الهوية، مختص بعالم الحدائق، سافر لزيارة بعض المعارض، وليلتحق برحلة سياحية تطوف به بلاد أوروبا، من شمالها إلى جنوبها، وبالصدفة تعرَّف على جارته في المقعد (يائيل آدم)، وهي مكسيكية الجنسية، يهودية الديانة، اسرائيلية التوجه، وخلال الرحلة الطويلة دارت بينهما حوارات ونقاشات، وتبادلا الآراء والأفكار، وتحدث بينهما قصص مختلفة.

في عتبة العنوان تظهر ملامح لإشكالية مصطلح (يهودي) الحاضرة في ذهن القارئ العربي بقوة، والمحفوظة داخل العقل الباطن، ذلك لما يعكس –هذا المصطلح- صورة تحمل في داخلها معاداة ليست لليهود، وإنما رفضاً للمحتل، وكل صور العنصرية والقتل والدماء والتشريد التي يعاني منها الفلسطينيون والعرب عموماً جراء الاحتلال الاسرائيلي.

إن القارئ يعيش رحلة سياحية تبدأ من ساحة (بيكاديللي) وساحة ريجنت، وسط لندن، وتنتهي بـ(اوسلو) النرويجية، مروراً بـ(روما، وفلورنسا، وجنوة، ووكنج، بوتسموث، وميناء دوفر الانجليزي، وميناء أوستند البلجيكي، وأمستردام، ومزارع بوسكوب، وسوق آلسمير الدولي، وجامع قرطبة، والفاتيكان، ونهر أمستل، وهامبورغ... الخ.

وخلال هذه الرحلة السياحية التي يعيشها القارئ بمتعة، يستخدم الروائي تقنية (الحكاية داخل الحكاية)، وهي مستوى من المستويات السردية التي تعد مبحثاً من مباحث مقولة الصوت السردي، جاءت في ألف ليلة وليلة بصفتها الرواية الأم، قبل أن يقترحها جيرار جنيت لدراسة النصوص السردية التي تتداخل فيها الحكايات، ويتعدد رواتها، ومن ثم، إن تعدد المستويات السردية ممارسة قديمة كانت تعرف في النقد الأدبي بالتضمين.

وقد يكون راوي الحكاية داخل الحكاية شخصية كما هو الحال مع (جمال قاسم)[1]، وفعل السرد الذي ينشأ عن هذا الراوي مجموعة أحداث مروية، من خلال الحكاية الأصلية وفي سياقها،

---

(١) هنا في هذه الرواية لم تتحقق (بولوفونية السرد الجديدة) كما في رواية (أفاعي النار) لجلال برجس؛ لأن الأصوات المنبثقة لم يتحقق معها معيار (ديمقراطية السرد) فكانت محصورة بوجهة نظر الراوي العليم، الذي أخضع (يائيل آدم) في نهاية الرواية، ولم يفسح لها مجالاً واسعاً لتقديم حججها التي تستند إليها، فجاء صوتها مبتورًا، قصيرًا، إذا قارناه بصوت (جمال قاسم)، وحججها واهية يسهل الرد عليها، فالحكاية داخل الحكاية كانت خطة سردية واستراتيجية واعية من قبل الكاتب لتحقيق مقصديته البراغماتية.

وأدت هذه التقنية في روايتنا وظيفة التسلية أو التلهية (الحديث مع يائيل)، ووظيفة الاعتراض (جمال قاسم يدفع عن العرب صفة الارهاب والتطرف، وعن العروبة صفة التخلف والتراجع الفكري)، ووظفت هذه التقنية لتعكس بعض مظاهر ما بعد الاستعمار ومنها:

## الإمبريالية الجديدة

إن النظرة الغربية للشرق مبنية على منزلة الشرق الخاصة، فالشرق ليس لصيقاً بأوروبا وحسب؛ بل إنه موضع أعظم مستعمراتها وأغناها وأقدمها ومصدر حضارتها ولغاتها ومنافسها الثقافي الذي حدد (الغرب) بشخصيته وتجربته المقابلة -كما يقول إدوارد سعيد- والإمبريالية مثلما فرضت نفسها على أرض الواقع تفرض نفسها داخل الرواية، فقدم الراوي تعريفاً موجزاً لها بشكل غير مباشر فيقول: "اكتشفوا أن حياتهم في الصحاري العربية هي مجرد عطش، وتعب، وقتال، واقتتال، وانقتال.."[١]، مما دفعهم لاستخدام استراتيجية السيطرة عن بُعد "أما الآن، فإن رأس المال الفردي، أصبح يمد أذرعه بسهولة ويسر، وبطريقة قانونية، فيقوم بـ(الاستخراب)، أقصد بـ(الاستثمار) أو بـ(الاستعمار)"[٢]، وهنا تأكيد على الإمبريالية الجديدة التي تهيمن دون أن تخسر جندي واحد، وأن الحرب ما زالت مستمرة، فبعض الشعوب التي استقلت عسكرياً لم تستقل فكرياً وثقافياً واقتصادياً.

---

(١) الرواية، ص٦٨

(٢) الرواية: ص١٥٠

ومن صور الهيمنة الاقتصادية ذلك الوصف المفارق لموانئ العرب والغرب، يقول الراوي: "ومن حولنا في منطقة الميناء المهيب، نشاهد مباني وأجهزة (تصدير وتصدير)، تختلف عن بلادنا العربية، ذات منشآت الموانئ الكئيبة، المخصصة (للاستيراد والاستيراد).."[١]، فالعرب هم المستهلك الأول للمنتجات الأوروبية، ومصدر مهم لتنمية اقتصادهم، وزيادة دخل الفرد الأوروبي تكون على حسب الكم الهائل من الواردات الأوروبية للأسواق العربية.

## جدلية الشرق والغرب

في مواضع مختلفة من البناء السردي قدم الراوي الشاهد مشاهدًا دارت بين (جمال قاسم) و(يائيل آدم) حول أحقية مَنْ في امتلاك الأرض الفلسطينية: "تشمئز يائيل من هذا التشبيه، فتقول: لا تقل تدميراً، نحن اليهود نريد أن نجد مكان لنا تحت الشمس، نريد أن تكون لبني إسرائيل دولة نسميها إسرائيل. لا تقولي إسرائيل، قولي فلسطين، لا تقل فلسطين، قل إسرائيل"[٢]، فحالة الصراع لا تمثل شخصيتين داخل عمل روائي؛ بل تمثل أيدولوجية منقسمة لفئتين ترى كل منها نفسها على حق، وأزمة الهوية تفعل فعلها.

ويمتد هذا الصراع داخل فضاء الرواية ليشمل الصراع العربي (الشرق) مع نظيره الغربي (الغرب)، فنسمع صوت العرقيين الغربيين يقولون: "نحن الذين حفرنا آبار النفط في صحاري العرب،

(١) الرواية، ص٩٢

(٢) الرواية، ص٦٣

فهي لنا، ولو لم نحفرها لبقيت في آبارها، ولم يفرح بها العرب، ولذلك فهي آبارنا، ونفط العرب يجب أن يكون لنا"[1]، بعد ذلك ظهر التواطؤ البريطاني على الحق الفلسطيني من خلال الحوار الذي دار بين (جمال) والعجوز الانجليزية (روز): "فقلت لها: كيف تهدي بريطانيا ما لا تملك، لمن لا يستحق؟ فقالت العجوز: لقد حزن زوجي على ذلك التسليم، كان يود أن يبقى الإنجليز هم الذين يتمتعون باستعمار فلسطين الدافئة الخضراء الجميلة.."[2].

ويقدم بطل الرواية (جمال) صوراً لآثار الدمار والخراب التي خلفتها التجربة الأوروبية الغربية في الدول المحتلة (الشرق) فيقول: "كانت الدول المعتدية تقوم بالاستيلاء الذي يسمونه زوراً (الاستعمار) بينما هو (الاستخراب)"[3]، فالراوي قام بعملية تعرية لمصطلح (استعمار) الذي زرعه المحتل وتمكن -بطريقة ما- أن يجعله ثيمة رائجة حتى في الأوساط الفكرية التي تحاربه، والتي سقطت في لا وعي منها بمدح عملية الاحتلال ونعته بالاستعمار، بينما هو (الاستخراب) بحد ذاته.

## هشاشة المجتمع الغربي

ورد في متن الرواية بعض القصص التي تشير لهشاشة المجتمعات الغربية، ومدى انحطاطها وتفككها وانتشار الأوبئة

---

(١) الرواية، ص٥٢

(٢) الرواية، ص٥٦

(٣) الرواية، ص١٥٠

الأخلاقية والفكرية التي لا تردعها قيم دينية أو تقاليد إنسانية، وهذا النوع من المواضيع نادى به بعض المفكرين أمثال علي حرب وحسن حنفي وغيرهما، الذين أرادوا أن يطوروا نظرية إدوارد سعيد (الاستشراق) فيما أطلقوا عليه (الاستغراب)، ومثال ذلك القصة التي رواها الرجل العجوز لجمال عن جارته التي "تزوجت من رجل مرموق، يعمل مدير فرع بنك مشهور، أسكنها في فلة جميلة، طلبت المرأة الفاسقة من زوجها أن تتسلى وتنشغل بتأجير غرفة للغرباء في بيتها الجميل، وبعد ستة أشهر من هواية التأجير هذه، هجرته وهربت مع أحد النزلاء، الذي يبدو أنها قد انسجمت معه في أشياء كثيرة"[١]، وورد في الرواية أيضاً انتشار الشذوذ الجنسي، وزواج المثليين، وعدم مساعدة المحتاج، والقنوات الإباحية، والحرية المفرطة داخل المجتمعات الغربية.

## نقد الذات

الراوي كان محاوراً لثقافته ومجتمعه، منتقداً بعض الأمور، ومفتخراً في أمور أخرى، وكما قال باختين (الروائي منتج للمعرفة، ومحاور لثقافته ومجتمعه، ومن ثم فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة (محايدة) تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً، أو تبرز مدى تفردها التعبيري والمعجمي)، فيمكن ملاحظة المفارقة بين العرب والغرب في كثير من الأمور مثل: استثمار كل منهما للوقت، والمفارقة بين عمّال العرب والغرب، وكيفية قيام عامل أوروبي واحد بمجهود فريق عربي كامل دون عناء أو تذمر، بالإضافة

(١) الرواية، ص٥٩-٦٠

للبون الشاسع بين الاقتصاد العربي، والغربي تحديداً البريطاني، والمفارقة بين الحدود العربية ونظيرتها الغربية، والفرق بين ملك أوروبي، وأصغر مسؤول عربي في التعامل مع الرعية وتواضعه.

وتهدف هذه المفارقات للتنبيه والتوجيه، وتصحيح عدد من الأمور السلبية التي يمارسها كثير، وتعكس صورة غير حضارية تتنافى مع القيم والمبادئ التي لا تمثل مكنون الإنسان العربي وقيمه الأخلاقية والدينية.

والقضايا التي تطرقت لها الرواية لا يمكن حصرها في هذا الحيز البسيط، ولكن لا يضر الإشارة إليها، مثل الحديث عن الحضارات الشرقية، ووجود العرب في الأندلس، والحديث عن بعض الأساطير القديمة، والسخرية من اتفاق أوسلو، والممثلين غير الشرعيين للشعب الفلسطيني.

في النهاية، يمكن القول بأن الروائي استخدم أسلوب الرحلة الممتعة، ليكون معه الوقت ليروي ويعري حقيقة المجتمعات الغربية المخدوعين بها، وآثار الاستعمار السلبية حتى يومنا هذا، وأن اليهود معظمهم من أصل جماعات الفايكنج الذين نزلوا من شمال أوروبا إلى بحر الخزر، وأسسوا مملكة الخزر، ثم اعتنقوا الدين اليهودي، وليسوا ساميين مثل العرب، ولا يوجد لهم أي حق في فلسطين لا تاريخياً ولا جغرافياً وحتى عرقياً، حتى لو تواطأت جميع قوى العالم على غير ذلك، فرواية (صديقتي اليهودية) نوع من المقاومة الأدبية والثقافية، التي تجعل من القلم والكلمة أداة مقاومة سلمية، تؤثر وتعري وتدافع وتغير.

# أزمة الذات

## رواية (حتى لا تتيه في الحي) نموذجاً

إن الرؤية الإبداعية قادرة على منح الذات حيزاً متفاوتاً داخل العمل الأدبي، أو إثقالها بجدية مطلقة، وقد تجعل منها –أي الذات- النص بأكمله، مما يدفعها لتمثيل محور النص الأدبي بكليته؛ فهي (الإنسان) بما هو كائن محاط بعوالمه الإيجابية والسلبية، وما يتخللها من انتصارات وانكسارات؛ فالذات هي الفاعلة في الواقع النصي، وتشكل المحور الذي يدور حوله البناء النصي ككل، وأي محاولة بحث في الذات داخل المتن الحكائي ينجم عنها عملية لا تحديد، وعصيان على العرض، وتناقض في الألفاظ والأحداث مما يشكل مفارقات بشتى أنواعها، وخطاب شذري يعانق الروح الانهزامية التي طالما حاول الهرب منها.

وفي رواية (حتى لا تتيه في الحي) للفرنسي (باتريك موديانو) الحائزة على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠١٤م، حالة نبش لذاكرة مثقلة بآلام حاولت الروح الانهزامية نسيانها خلال مدة تجاوزت ربع قرن في حي (تيرن) الباريسي، وهذا النبش لم يكن إرادياً حيث تلقى كاتب يدعى (جان درغان) مكالمة هاتفية من شخص يعلمه أنه عثر على مفكرة عناوينه، ومن بين الأسماء التي تحويها هذه المفكرة شخصًا اسمه (غاي تورستيل)، وأبدى المتحدث حرصاً شديداً على إعادة المفكرة إلى صاحبها، وفضولاً لمعرفة العلاقة التي تربط (درغان) بالمدعو (تورستيل)؛ لأنه كان هو أيضاً يجدّ في البحث عنه لأسباب مجهولة.

وبما أن الذات تشكل الوجود الفيزيائي بمكوناته المتناقضة من جهة، والوجود النفسي والمتخيل من جهة أخرى؛ فذلك يعني وجود تناقضٍ في الذات بين الواقع والمتخيل، ومن ثم ينعكس ذلك على العمل الروائي بسرد أحداثه وتوالد شخصياته وتناميها؛ فالذات "التي تعمر الكون أو تهدمه في المستوى الواقعي، هي نفسها التي تعمر عالم النص أو تهدمه في المستوى الإبداعي"[1]، ويكون تعمير النص وهدمه من خلال صراع قد يكون صراع الذات مع الذات، أو صراع الذات مع الآخر، أو صراع الذات مع عالم النص كله، وفي (حتى لا تتيه في الحي) كان الصراع مع عالم النص بأكمله، فبطل الرواية (درغان) دخل في صراع مع ذاته وذاكرته وهويته، وصراع مع شخصيات الرواية التي أثارت في داخله شكوكاً عجز عن تفسيرها، وكذلك الأمكنة والأزمنة المثقلة بذكريات عصية، مما دفع المتلقي لمحاولة فك شيفرة لغز لا يعلم ما هو أصلاً، وشاركه في ذلك البطل (درغان)؛ فهو لا يتذكر شيئاً سوى أنه طفل تخلى عنه والداه ولا يعلم عنهما شيء.

ولأن الجملة الافتتاحية تشكل العتبة الأولى التي ينطلق منها النص، معلنة عن بنية النص بكامله؛ بوصفها جسراً نصياً يشرع فيه القارئ بالانتقال ذهنياً من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، أو بمعنى آخر من عالم الحقيقة إلى عالم التخيل، فإن جملة الاستهلال للرواية (لا شيء تقريباً) لفتت انتباه عدد من النقاد الذين رأوا أنها تلخص مقاربة (موديانو) للعمل الروائي وإيثاره جمالية أدبية تقوم

---

(١) خليفة، أحمد، **المفارقة في قصص زكريا تامر**، رسالة دكتوراه- الجامعة الأردنية، ٢٠٠٤م ص١١٨

على كل ما هو دقيق وبسيط ومتلاش وضبابي وغير جليّ، لكني أختلف معهم بإقحام (موديانو) داخل نصه؛ لأنه علينا حين نقارب أي نص إبداعي أن نجعل صاحبه بمعزل عنه، ليكون نقدنا علمياً وموضوعياً وأكثر دقة؛ ومن بين أسباب اختلافي معهم أيضاً أنه بعد الانتهاء من قراءة الرواية يمكن لمس أنه لا يوجد شيء مهم يريد أن يتذكره البطل (درغان) من حياته أصلاً؛ فهو فاقد لذاته وتائه في حي كأنه لم يحيا به من قبل، وكل شيء تذكره أحيا بداخله ألماً جاهد مراراً وتكراراً للتخلص منه، وكذلك حين نعاين جملة الإقفال والاختتام (لم يبق أي أحد آخر سواك)، التي لا تقل أهمية عن جملة الافتتاح، يمكن أن نلمح رسالة مبطنة فحواها أن الماضي انصرم بكل آلامه، ولن يبق سوى المستقبل الذي سيحدد هذه الذات المشاءة في شوارع باريس المتأملة للشجر والحجر والبشر، والتي ستصنع عالماً جديداً لا يخضع لعثرات الماضي وألغازه، والعودة للماضي بكافة أشكالها هي التي تصنع الألغاز التي لم تكن حينها كذلك.

# جسدية الرائحة

## رواية (العطر) نموذجاً

حين تستنشق عبق حروف تقرأها، وتأخذ نزهة في عالم الروائح، وتشعر بأن العطّار نصف كيميائي يجترح المعجزات فعلاً، تأكد حينها أنك تقرأ رواية العطر للألماني باتريك زوسكيند، الصادرة عن منشورات المدى في طبعتها الثالثة عام ٢٠٠٣م.

الرواية بشكلها العام ليست سردية قاتل مليء بالبؤس والحقد منذ "أول صرخة شرسة أطلقها في الحياة لتصم أذن العالم وتكون صرخة الوصل بين أمه وحبل مشنقتها"[١] وحسب؛ بل رواية تبحث في الذات والوجود والإيمان بالقدرات وتنمية المهارات والمواهب للوصول إلى الهدف المنشود في هذه الحياة رغم جميع الصعوبات والتحديات التي من الممكن أن تواجه الفرد المهمش، وجعلت الرواية العطر موضوعة (Theme) مركزية يدور حولها البناء السردي ككل، إيماناً بوظائف العطر الإشارية والرمزية والجمالية والإيحائية، إضافة للوظائف الاجتماعية والطبقية والأيدلوجية في غالب الأحيان، وجل الرواية قائمة على مبدأ النشوة الإنسانية ومحاولة الحصول عليها واقتنائها لفترة طويلة.

---

(١) العاني، ميادة، مقال بعنوان (**الزمن الأبدي في رواية العطر**)، موقع الحوار المتمدن، رابط:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=148331

أتفق مع رائد البحث عن جسدية العطر في الأدب العربي الحديث (رسول محمد رسول)[1] الذي رأى أن الخوض في (جسدية العطر)، أو محاولة إقامتها كحقيقة مرئية، أو النظر إلى (العطر) كـ(جسد) مغامرة خطيرة جداً، فهذا يتطلب منّا أن نفكر بالعطر أو الرائحة (كعلامة حسية) تشير إلى (علامة جسدية) ممكنة خصوصاً في ضوء ما قاله سان تشارلس بيرس بأن العلامة (ستكون موظَّفة لكي تشير إلى موضوع مُدرك بالحواس)، وهذا يعني أن الروائح والعطور وكل ما يمكن إدراكه بالحواس البشرية ما هي إلا (علامات) تدفعنا للتفكير في العلامة الشمية (Olfactory sign) المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعقل والعاطفة الإنسانية، والعلامة الشمية تحاشى أغلب السيميائيين الخوض بغمارها عدا (برنار توسان) –كما أشار رسول محمد رسول- وذلك في معرض حديثه عن (العلامات غير اللغوية) الذي أكد بأن (العلامات الشمية مهمة في بعض أنماط التواصل الإنساني ومن العبث تجاوزها).

وبطل رواية (العطر- قصة قاتل) جان باتيست غرنوي ولد في بيئة مليئة بالروائح المتناقضة بين العفنة والكريهة التي جلها من صنع البشر، وتلك العطرة الزكية التي ارتبطت بالطبيعة أكثر من غيرها، وغرنوي امتلك موهبة (الشم) التي مكنته من حفظ وتصنيف وتقسيم الروائح في ذاكرة شمية فريدة، وكذلك تفكيك الروائح المركبة إلى أدق تفاصيلها، ولأن لكل شيء رائحته الجوهرية الخاصة به التي تميزه عن غيره، بحث غرنوي عن رائحته الخاصة به، لكنه

---

(١) انظر: رسول، محمد رسول، **الجسد المتخيل في السرد الروائي**، ط١، ٢٠١٤م، النايا للدراسات والنشر والتوزيع-بيروت، ص١٤٥-١٥٦

لم يجدها رغم ملكته الشمية رفيعة المستوى، فهو إنسان بلا رائحة! ومن هنا بدأت رحلة بحثه عن عطره الخاص سعياً نحو جسدية عاطرة كعلامة مشمومة يمكن أن نقرأها سيميائياً، عبر استثماره صنعة العطّار التي فرضها على نفسه دون سواها.

ويجب التمييز بين مفردتي الرائحة والعطر؛ فالأولى تحمل دلالة طبيعية والثانية تحمل دلالة صناعية، فغرنوي لا يمتلك رائحة طبيعية لذلك عليه أن يخترع رائحة صناعية وهي (عطره الخاص)، وهذا ما دفع الراوي في مقاطع مختلفة من النسيج السردي أن يقدم البطل لفقدانه رائحته الطبيعية على أنه نكرة حقيرة لا قيمة له، ولا يشعر بوجوده أحد أينما حل وارتحل، والجميع ينظر إليه نظرات استحقار، وبذلك فقد ذاتيته ووجوده وهويته؛ فصار لزاماً عليه أن يجد تلك الرائحة التي تعطي جسمه قيمته الجسدية بين الناس، ومن شروط تلك الرائحة أن تسحر وتأسر وتجذب وتسيطر على كل مَنْ يستنشقها!

وفي هذا المقام يجب التنبه إلى البون الشاسع بين الجسم والجسد الذي يمكن إيجازه عبر كلمات قليلة: الجسم مرئي ومنظور وملموس، بينما الجسد هو (دلالة خطابية) فقط؛ لذلك لا يمكن لمسه أو قياسه بحيث يمكن الشعور بهالته وجماله أو بشاعته ودناءته؛ فالجسد (بناء رمزي/معنوي) والجسم (بناء حقيقي/ مادي)، وهذا التمييز يجعلنا نقترب أكثر من (جسدية العطر) الخاصة بغرنوي، فعبر عطره الخاص لن يحقق جسمية وجوده المادي وحسب؛ بل سيحقق جسدية جسمه المعنوية التي ينشدها وتمنى أن يراها الجميع إثر سحرهم والسيطرة عليهم بها، خصوصاً بعد حالة

الاعتكاف التي فرضها على نفسه داخل أعماق جبل شاهق الارتفاع ضمن سلسلة جبال (سنترال) بعيداً عن البشر لمدة سبع سنوات، والعزلة التي عاشها غرنوي مفارقة لأنها لم تكن للتعبد؛ بل للبحث عن الذات، وعبر تلك التجربة توصل القارئ إلى أن الإنسان بوحدته يستطيع أن يخلق عالمه وشعبه كما يشاء.

وعند اجتماع موهبة (العطّار) واتقان لغة العطارة بأدق تفاصليها، إلى جانب ملكة الشم المصحوبة بذاكرة شمية عالية المستوى، نتج لدينا الركن الأول من أركان المرجعية التداولية (صانع الأثر ومستخدمه)، والمتخيل السردي الروائي قدّم هذا الركن في مساحة ليست هينة على البياض، وبقي لدينا الركن المتمم الذي يتكون من (الدلالة+ المتداوِل) أي (العطر+ مستنشقوه) بحثاً عن الأثر الأيقوني للعمل السردي ككل.

بدهاء سردي قدّم (باتريك زوسكيند) معطيات الركن المتمم عبر تحويل بطله (غرنوي) إلى قاتل متعطش للروائح الزكية؛ فلأن العطر عبارة عن مركب في أساسه، يجب أن تكون رائحة غرنوي مركبة؛ لذلك مادته الخام لن تكون مادة معروفة تداولياً في الحياة اليومية، فخلطته السحرية –إن جاز التعبير- يجب أن تُستخلص من روائح البشر وعبق أجسادهم، وليس أي بشر، "أولئك القلة النادرين الذين يلهمون الحب"[١]، واجتمعت هذه الصفة بخمس وعشرين فتاة عذراء ذوات جمال فائق، وبعد معادلات عطرية معقدة توصل إلى عطره الخاص الذي أمكنه عبر قطرة

---

(١) الرواية، ص١٧٨

واحدة من السيطرة على عقول وقلوب أكثر من خمسة عشر ألف حاضرٍ لحفل إعدامه في يوم أطلقوا عليه (يوم التحرير) بعد اكتشاف جرائمه بمشهد سريالي مهيب، مما مكنه من الهروب قبل زوال مفعول العطر عن الجميع، لكنه استنتج بعد ذلك أن هذا العطر ما هو إلا مادة صناعية تزول عبر الوقت، ولن تعطيه ذاته سوى لمدة محدودة، فلو ابتدع عطراً لن يتمكن من ابتداع رائحته الأبدية، فانتهى بنهاية مفعول الرائحة بتمزيقه إلى قطع صغيرة عبر مستنشقيه ومحبيه من السكارى والمشردين داخل مكان مهجور في نهاية الرواية، وهنا إشارة إلى أن العطر يبقى عطراً والرائحة رائحة لا يمكن خلقها، وجسدية العطر أمر مستحيل المنال في الحياة الواقعية مهما حاول المرء واجتهد، إلا أن زوسكند تمكن من خلق تلك الجسدية العطرية في سرديته.

# لعبة الميتاسرد

## رواية (الفردوس المحرم) نموذجاً

يقف وراء الميتاسرد الروائي قصدية المبدع التخييلية التي تكبر في بؤرة وعيه؛ لتتشظى في عالم لا وعي المتلقي من خلال توظيف بعض الأدوات السردية التي تكشف خدع النص الكامنة بين بنياته الدقيقة، وذلك يكون بالحديث عن الكتابة وهمومها وتحدياتها داخل فضاء الرواية، ويمتاز النص الميتاسردي بمعجمه الذي يشير دائماً لوجود الأقلام أو الأوراق، أو مسودات لبعض العبارات والنصوص، أو لشخصيات بعض الأعمال الأدبية، وغيرها فيما يخص الهم الإبداعي.

والميتاسرد تقنية ما بعد حداثية جاءت لكسر تقليدية الكتابة الإبداعية ونسقيتها الشائعة، لذلك يعدّ الخطاب الميتاسردي "كتابة نرجسية كما يطلق عليها أحياناً، قائمة على المركزية الذاتية وسبر أغوارها، حيث نلحظ فيها أن الكاتب يعمد لفضح لعبته السردية من خلال التعليق عليها واللعب بأحداثها وتحريك شخوصها"[١]، إضافة إلى أن تقنية الميتاسرد أكثر مصداقية؛ فمن خلالها يُبرم عقد الثقة بين المؤلف والقارئ علماً أن كلاهما على يقين بأن هذا النص ما هو إلا مجرد لعبة يبتكرها المؤلف في حيز لا وعي

---

(١) الياسري، عمار إبراهيم، مقال بعنوان (**التمثلات البنائية للميتاسرد في رواية "الصورة الثالثة" للروائي علي لفته سعيد**)، منشور على موقع المدى للإعلام والثقافة والفنون، رابط:
http://almadasupplements.com/news.php?action=view&id=17366#sthash.uHy1iDnF.dpbs

القارئ؛ لتمرير رؤيته الخاصة لنفسه والعالم أيضاً. ذلك ما فعله يحيى القيسي في روايته الأخيرة (الفردوس المحرّم) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ٢٠١٦م، "يا يحيى خذ الكتاب بقوة!"[١].

وأول من استخدم مصطلح الميتاسرد هو الناقد وليام جاس(William Gass) سنة ١٩٧٠م، عندما تحدث عن الرواية ذات النزعة الانعكاسية الذاتية، وتُرجم المصطلح فيما بعد للعربية بـ(ما وراء القص) أي تلك الكتابة السردية ذاتية الانعكاس، حين يعلّق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته، كأن النص يمتلك وعياً ذاتياً بماهيته وكينونته. وهنالك اجماع نقدي على أن الناقدة ليندا هتشيون (Linda Hutcheon) أول من قدّم نظرية متكاملة للقص الماورائي في كتابها (السرد النرجسي: مفارقة ما وراء القص) (Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox)، الصادر في عام ١٩٨٠م، بعد ذلك توالت الدراسات والأبحاث في هذا الحقل غربياً وعربياً.

والمتتبع للكتابة الإبداعية الأردنية يلحظ أنها ليست بمعزل عن التطور العربي والعالمي في استخدام التقنيات السردية الحديثة؛ بل إنها تسعى دائماً لتجاوز الرواية التقليدية والواقعية نحو التجريب والحداثة وما بعد الحداثة، ورواية (الفردوس المحرم) إحدى النماذج الناجعة التي يمكن الاشادة بها؛ ليس لتوظيفها هذه التقنية المابعد حداثية وحسب؛ بل لأن الرواية بأكملها بُنيت عليها،

---

(١) الرواية، ص١٩١

وهنالك نماذج أخرى من الرواية الأردنية وظفت هذه التقنية مثل رواية (بيروت حب وحرب) لأكرم خلف عراق، ورواية (نارة) لسميحة خريس، ورواية (أفاعي النار) لجلال برجس، وغيرها.

أول مظاهر الميتاسرد برزت في الصفحة الثانية عشرة حين قال الراوي/ الكاتب: "أحوالي لم تنقلب إلا في السنة العاشرة بعد الألفية الثالثة من هذا العصر المحيّر، حين كتبت رواية أسميتها – أبناء السماء..."، وقوله في موضع آخر: "يا للورطة التي أوقعت نفسي فيها بكتابة تلك الرواية التي أصبحت تطاردني ليلاً ونهاراً.."[١]، فيحيى القيسي لم يكن مجرد مؤلفاً لنصه؛ بل شخصية مشاركة في الحدث السردي والبناء المعماري للفضاء الروائي ككل، فالبناء الميتاسردي يخرق الميثاق السردي للرواية ليوهم بمبدأ التطابق بين المؤلف والشخصيات الروائية، وذلك ما يطلق عليه تقنية ميتاسرد الشخصيات، فالراوي الميتاسردي يأخذ دائماً زمام العملية السردية؛ لأنه يرى العالم الحقيقي وهو يتداعى أمامه كاشفاً همه الإبداعي ووعي سردي خاص به، واهتمامه بتقديم رؤيته الذاتية (الهم السردي)، وكل ذلك يعد خروجاً عن الكتابة التقليدية لذلك نجد من أطلق عليها مصطلح الميتارواية أو (الرواية المضادة).

ولتحقيق تراتبية الزمن لجأ الروائي إلى تقسيم رواياته لتكون قائمة على مبدأ تعاقبي، ضمن خطة سردية مقنعة للمتلقي، فلاحقته روايته (أبناء السماء) الصادرة في عام ٢٠١٠م، حين انصدم بخروج شخصياتها منها إلى حياته اليومية، وانتشار الشائعات حوله

---

(١) الرواية، ص١٨

"قيل إني مشعوذ، استقيت كتابتي في صغري من ساحر جوّال كان يزور قريتنا..."[1]، لتكون إفرازات تلك الأحداث رواية جديدة قدّمت للمتلقي عام ٢٠١٦م، وهي رواية (الفردوس المحرم).

في الرواية يمكن لمس البعد الأوتوبيوغرافي - السيري الذاتي- حين سرد الراوي سيرته الكتابية وبدأت شخصيات روايته (أبناء السماء) بالخروج من سلطته ككاتب حين وصلته رسالة على بريده الإلكتروني من (أحمد الحسيني) بطل الرواية السابقة مخاطباً له بوصفه يحيى المبدع قائلاً: "سأتركك الآن ولكن أودّ منك أن تتأكد من شيء، وهو أن كل ما قلته لقرائك في روايتك... قد يكون حقائق صافية لا تشوبها شائبة وليس مجرد أحداث وشخصيات من نسج خيالك..."[2]، وخروج فواز بيك، والشيخ نور الدين الحلبي، والشيخ المحب، ويوسف المجذوب، والأب حنا، أبطال رواية (أبناء السماء)، كل ذلك كان عبر تقنية التضمين الميتاسردي التي (تصور صراع الشخصية السردية مع الشخصية الميتاسردية التي تتعالق في متن النص السردي للمؤلف السارد تعاليا وسيطرة، فتفرض وجودها الميتاورائي على مخيال الكاتب الضمني)، فقال الراوي: "عجبت كيف أن شخصيات روايتي قد تحولت إلى لحم ودم، وأصبحت تطاردني من مكان إلى آخر، والأعجب من هذا أن الكلّ يدعي وصلاً بها، وأنا آخر من يعلم"[3]، ومن ثم، انتقل بنا إلى الميتاسردية اللفظية بقوله:

---

(١) الرواية، ص١٣

(٢) الرواية، ص٢٠-٢١

(٣) الرواية، ص ٥٦

"كتابي يعتمد على الخيال... ولا أساس له من الصحة!"[١]، ليقدم بذلك هوامش وتصويبات وحفريات لغوية وتاريخية ضمن خطة حجاجية حاول من خلالها أن يبرأ نفسه من كل الأقاويل التي تحاك حوله، "عبثاً حاولت أكثر من مرة أن أتنصل مما كتبت من قبل في روايتي، وأنه محض خيال"[٢].

ويحيى (الميتاسردي) قد غيّر العلاقة بين الواقعي والمتخيل، وأدخل المتلقي في حالة جدل، ليثير شكوكاً في طبيعة تصورنا للحقيقة التي تحوّلت إلى مفهوم مشبوه، ليثّبت فيما بعد أنه ليس هناك حقائق خالصة أو معاني ثابتة، لكنه لم ينجح بذلك سرديًا، ووصل لنتيجة مفادها أن: "كل ما كتبته في –أبناء السماء- يبدو قد تحول إلى الواقع، وحرت في أمري، هل إنّي كتبت تلك الرواية من خيالي المحلق فحسب... أم أن كل ما جرى توهمات ولم تحصل قط...!"[٣]، ليترك المجال خصباً في لا وعي المتلقي، وفضاء تأويلاته يبقى مفتوحاً لا يمكن حدّه أو حصره بمدى محدد، ليصول ويجول عبر أحداث تبدو واقعية سحرية بحياكتها وعوالمها. ويرى الدارس أن الهدف من اللعبة الميتاسردية هو الحديث عن المسكوت عنه، المتعلق بالمقدس الديني وبعض الأعراف الاجتماعية غالباً، فعند تتبع مقصدية (الفردوس المحرم) يمكن أن تكون قد كُتبت بهدف الثورة على جميع السموم التي انتشرت داخل المجتمع نتيجة جهله، وبغية مراجعة بعض المعتقدات الدينية –تحديداً- تلك المدسوسة من قبل

(١) الرواية، ص١٥

(٢) الرواية، ص١٨١

(٣) الرواية، ص ١٨٥

بعض المتنفعين بتحريفها لمصالحهم الشخصية، يقول الراوي/ يحيى: "كنت أسمع وأضحك، وأكاد أحياناً أبكي على ما وصل إليه الناس من الهوان، والحيرة، والبحث عن المعجزات"[1]، فشخصية (يحيى) أرادت أن تضحك ضحكة مفارقة، تُبكي قارئها لحال الأمة هذه الأيام.

---

(١) الرواية، ص ١٢

# خطاب الأنا والآخر

رواية (سيدات الحواس الخمس) نموذجاً

إن أي عمل أدبي ما هو إلا خطاباً إنسانياً موجهاً يتخذ من اللغة وسيلة تواصل بين طرفين هما الكاتب والمتلقي، بهدف الإمتاع أو التأثير، أو التنوير والتثقيف، أو التوثيق والتأريخ، أو التعبير والبوح، وفي رواية (سيدات الحواس الخمس) أضيف خطاب فلسفي قلما نجده في الأعمال الروائية التي تتجه نحو المباشرة والسطحية والتركيز على الأحداث ونسجها في عالم متخيل، هذه الفلسفة الروائية تقبع خلف البناء الروائي وهندسته من (مكان، زمان، شخصيات، أحداث، رؤية...)، وتتشكل ملامحها حين تتقاطع خطابات متعارضة ومتناقضة مثل خطاب: الغني والفقير، الفاسد والشريف، العقلاني والمتهور، القوي والضعيف، الذكر والأنثى، السلطة والشعب، ليتجلى كل ذلك في النهاية تحت خطاب (الأنا والآخر)، فكل طرف يجد نفسه (الأنا) ويرى فيمن يختلف عنه ويعارضه ولا يتفق معه (آخراً)، مع ضرورة الانتباه إلى أن (الأنا والآخر) هي جدلية تقوم على أساس وجود طرفين لا يكتمل الأول إلا عبر الثاني داخل العمل الأدبي؛ أي أنهما مكملين لبعضهما أدبياً.

جاءت أحداث الرواية في فترة زمنية حرجة، بين تاريخين مفصليين، تضخمت فيها (الأنا) وتأزم (الآخر)، وزادت حدة كل خطاب وتوترت العلاقة، فانقسما بين متهم وضحية، بين ناقم ومتعاطف، بين مظلوم وظالم، بين مستبد ومنصف، وكل طرف يشير بأصابع الاتهام نحو الآخر، حتى الفشل الداخلي –عربياً- تسيطر عليه نظرية المؤامرة ويعلق على شماعة (الآخر)، وهذا الاختيار للفترة

الزمنية لم يأت جزافاً، بل وفق خطة روائية متقنة تنسجم مع موضوعها (خطابها) الذي لم ينغلق على حيز واحد وقضية تخص مجتمع معين، بل توسع ليشمل قضايا إنسانية تبدأ من علاقة الإنسان بنفسه وحواسه وتنتهي بوجوده وقيمته وأثره، مما أثرى العمل، وفتح باب التأويل والتحليل على مصراعيه، ذلك إلى جانب المكان الذي دارت عليه أحداث الرواية فهو يحمل جدلية (الشرق والغرب)، وموقف كل طرف من الآخر والمشاكل الداخلية التي تعصف بها المنطقة، وهذا ينطبق على الشخصيات التي يتضح جليًا لمن يتتبعها بأنها تحمل خطاب (الأنا)، والروائي لم ينحاز لأي جانب فترك فسحة تحديد (الآخر) للقارئ، مما يعني أن القارئ طرف مهم في بناء الرواية وكان حاضراً بقوة، ولم تقدم الأفكار والرؤى بشكل مباشر له.

ونبدأ ببطل الرواية (سراج عز الدين) الذي حمل في داخله كل السمات الإنسانية التي تجعل من الإنسان إنساناً كما ينبغي، فهو امتلك قوى خارقة للعادة منذ طفولته استمدها من حواسه الخمس، وميزته عند أمه ولم تميزه عند الآخرين لنفوره وانطوائه عنهم، يحب الموسيقى ويهوى العطور، وهو فنان تشكيلي، له عاطفة وعالم داخلي انعكس على تصرفاته وسلوكه الخارجي، وهو مؤسس (جاليري الحواس الخمس)، حمل خطاباً واعياً ومثقفاً وصحياً طيلة البناء السردي ومجرياته.

أما (سليمان الطالع) فهو النقيض لسراج، نجده فاسداً مفسداً لكل مَنْ حوله، أفسد (ريفال) زوجة (سراج)، وأفسد (رعد عبد الجليل) الصحفي والإعلامي الذي كان شريفاً، أفسد نفوس

الناس حين تورط في قضية (البورصة) وأطمعهم حين أطعمهم المال، أفسد وجه المدينة (عمّان) بمبانيه وشركاته التجارية الربحية، وهو مؤسس مكان من بعده لابنه (جعفر) المتغطرس بجبروت والده، حمل (سليمان الطالع) خطاباً سلبياً جاهلاً نرجسياً طيلة البناء السردي ومجرياته.

أما خطاب (المرأة) جاء وفق صوتين: الأول صوت (سراج عز الدين) الذي رأى في "حواء وطن كبير"[١] طيلة الرواية، والصوت الثاني جاء على لسان كل من: (ريفال/ كندة/ سوار/غادة/ دعد/ ليلى/ وداد/ جينفر)، وارتبط خطاب (المرأة) بالآخر (الرجل)، فمن خلال الرواية نجد أن المرأة ضحية للذكورة المتفشية في بيئتها ووطنها، نتيجة العادات والتقاليد السلبية، والعرف المتوارث الذي منح للرجل أفضلية على حساب المرأة، ومن سير السرد الروائي نلمح أن الذكورة والأنانية لا تعرف مجتمعاً محدداً؛ بل هي منتشرة في جغرافيا الأرض كافة، فها هي (جينفر) قُتلت في أمريكا التي يقال أنها أكثر بقاع الأرض وعياً وتحضراً واحتراماً للمرأة، يقول الراوي: "لم يطل الوقت ليكتشفوا أن ديفيد آدمز عشيقها السابق هو من قتلها"[٢].

إن خطاب (المرأة) سار وفق خط تصاعدي بدأ من رأس هرم الأسرة (الأب) حين ميز بين جنس أبنائه فتسبب في انكسار ابنته التي تساءلت مستنكرة: "ما الذي كان سيجري لو قبل أبي بفكرة أن

---

(١) الرواية، ص ٨٣

(٢) الرواية، ص ٣٦٢

الفتيات يمكنهن أن يعمرن العالم؟"[1]، وبطبيعة الحال الأب يورث هذه الأفكار والصفات لأبنائه من بعده، فنسمع صوت أنا أنثوية داخل الرواية تشكو وتقول: "أخذ شقيقاي ينصبان أنفسهما أوصياء عليّ. انقطعت بناء على أوامرهما علاقتي بصديقاتي، وفيما بعد أجبرت على ترك العمل بذريعة خوفهم عليّ من اختلاطي بالرجال الذين أعمل بمعيتهم..."[2]، مما أسهم في انعزالها، وزاد وحدتها وغربتها في هذا العالم.

وشمل خطاب (المرأة) الزوج المنحرف مثل الذي كان "مدمن على الكحول والمخدرات ولعب القمار. أصبح يعود على البيت ثملاً يهشم كل ما تقع عليه عيناه. ويعتدي علي..."[3]، وهذا الزوج تسبب في دمار زوجته وانهيارها أمام وحشيته، فقدمت الرواية نموذجاً على اصطدام المرأة المطلقة بنظرة مجتمعية سلبية لها، مما يكبلها في طلب حريتها ويحكم عليها بالعذاب الأبدي، تقول الأنا الساردة: "تحولت حياتنا إلى ملعب للخلافات والشتائم والإهانات، لذلك قررت الانفصال عنه. حينها واجهني أهلي بما يحملون من معتقدات اجتماعية عن فكرة الطلاق. لذلك وبعد محاولات انفصلت عنه في البيت، هو ينام في غرفة بعدما يعود من أحضان

---

(١) الرواية، ص ١٢٤

(٢) الرواية، ص ٢٥٩

(٣) الرواية، ص ٢٣٥

عشيقاته، وأنا أنام في غرفتي أفكر بما يمكنني أن أتخلص من تلك العبودية..."[١].

وبناءً على ما سبق، نلاحظ أن خطاب المرأة بدأ من معاناتها الأسرية ومن ثم التحديات التي واجهتها مع الزوج والمجتمع، ولكن خطابها لم يقف عند هذا الحد، فتوسع ليشمل الوطن، حين قررت إحدى الشخصيات الهروب منه، فتسرد: "لم آت إلى هنا بحثاً عن فرصة تدفع بي إلى عالم الثراء. بل أتيت هنا لأعيش في مجتمع لا يحدد حريتك، ويقف لك بالمرصاد طوال يومك"[٢]، فخطاب المرأة كان يبحث عن الحب والرقة والحنان والعقل المتفهم والثقافة العالية وسماع صوتها واحتضان آلامها، وحمل خطاب كل من هذه النسوة داخل الرواية رسالة تنتقد المجتمع نقداً بنّاءً يصب في صالحهن مما ينعكس على مصلحة الوطن عموماً، وأبرز خطابهن عجزهن أمام واقع مؤسف، وقوتهن وقدرتهن أمام مستقبل ضبابي، وبحة أصواتهن التي يملأها الرقة والحنان ترددت في مسمع القارئ لبراعة الروائي في توظيف لغة شعرية عالية المستوى.

أما الخطاب الإعلامي ظهر في الرواية بطريقة مميزة يسمح بإدراجه في خانة (الأنا والآخر)؛ لأنه ساهم إلى حد كبير في تعرية شخصيات وتعتيم أخرى أمام الرأي العام، ومثال ذلك دور (رعد عبد الجليل) في تلميع صورة (سليمان الطالع) رغم فساده وإخراجه من (الأنا) الفاسدة إلى (آخر) غريب عنه، فرعد هو صحفي كان

---

(١) الرواية، ص٦٥

(٢) الرواية، ص ٢٥٩

شريفاً في بداية مشواره، ومداد قلمه لا يبلل صفحات مقالاته إلا بكلمات الحق ومحاربة الفساد "كان وقتها ما يزال صحافياً نزيهاً. تناول عدداً من الأسماء التي كانت تنهب في السر"[1]، ولكن أغراه المال والشهرة، وأخذته أنانيته إلى طريق الفساد مع (سليمان الطالع) الذي لم يرحمه من سوط سلطته حين أودى فيه داخل السجن لمهاجمته في مقالاته، واعترف رعد بفساده بعد ذلك لزوجته حين قال: "إن ما لمسته سابقاً محض شعارات لا غير"[2]، ومن الأمثلة كذلك شخصية (ريفال) التي كانت تعمل مذيعة تلفزيونية ومقدمة لبرنامج (السر) فاستضافت في إحدى حلقاته (سراج)، لكنه تحدث بكل صراحة وشفافية عن نفسه دون مواربة أو تجميل وتلميع، وتحدث عن نظرته لسليمان الطالع، مما ساهم في تعرية (الآخر) إعلامياً ووضوح (الأنا) التي أثارت جدلاً واسعاً.

ففي الرواية ظهر أثر الإعلام بمحاربة الفساد وبثه للرعب في نفوس الفاسدين، ومثال ذلك ما حدث لسليمان الطالع، يقول الراوي: "ألقى نظرة على صحيفة كان يقرأ فيها مقالة عن الفساد الذي كثر المطالبون مؤخراً بكشف أوراقه، وبضرورة محاكمة رموزه. أرخى رأسه على قبضة يديه المتشابكتين؛ إذ بدا مزاجه مشوباً بشيء من التوتر الخفي، فتنهد عميقاً يحاول الاسترخاء ثم شرب جرعة ماء من كأس أمامه"[3]، فالخطاب الإعلامي داخل الرواية كان منقسمًا لصوتين: الأول يمثل الإعلام النزيه كسلطة رابعة تراقب وتقيم

(١) الرواية، ص ٦٤

(٢) الرواية، ص ٦٦

(٣) الرواية، ص ١٠٧-١٠٨

وتحاسب وتنقد، والصوت الثاني كان للإعلام الفاسد الذي يجمل البشع ويلمع الباهت، وتقصى الخطاب في الرواية أثر الإعلام على المتلقي، ودوره في نهوض المجتمع أو في تراجعه وانغلاقه وخوفه.

أما الخطاب الديني جاء أحادي الجانب وفق (أنا) متطرفة تنظر إلى أي (آخر) على أنه عدو، ولا سبيل لمواجهته إلا بالموت، ومن ثم، ظهر بصورته الآنية على أرض الواقع كما هو، خطاب يشهره الجاهل ويشوه به صورة الإسلام السمحة، فنجد (الشيخ القبضاي) الذي كان لصاً ورئيساً لعصابة تعمل لصالح رجال أعمال ومتنفذين، بعد مرور سنوات تحول لرجل دين يحلل ويحرم كما شاء، وحسب ما يُملى عليه من أسياده الفاسدين، فنجده في مقطع فيديو يتحدث عن غاليري الحواس الخمس "يصفه بالفسق الفني وبترويج الكفر، ويصدر فتوى بتحريم ارتياده..."[١]، وآتى هذا الخطاب المتطرف أُكله في نهاية الرواية، يقول الراوي: "القبضاي فخخ الجاليري بالمتفجرات. كانت هذه الكلمات آخر ما قيل هناك، إذ تهاوى مبنى غاليري الحواس الخمس، وتطايرت منه الشظايا، والأدخنة والغبار، ولم ينج أحد ممن كانوا فيه"[٢]، وهذه النهاية قريبة من فكرة التطهير التي اتسم بها المسرح اليوناني والإغريقي قديماً، ففي النهاية المؤلمة يكمن الأثر الأكبر في المشاهد/ القارئ، وتجعل الرسالة والمقصدية من العمل تصل بأوضح صورة لها.

(١) الرواية، ص ٣٣٦

(٢) الرواية، ص ٣٩٦

# الباب الثاني
# (القصة القصيرة جداً)

# مدخل إلى القصة القصيرة جداً

من بين أبرز عوامل التأثر والتأثير في وقتنا المعاصر حركة التطور التقني والتكنولوجي التي فرضت كماً محدداً من الحروف (التغريدة)، وكماً معيناً من الكلمات في إحدى المجلات أو الصحف، وجدار المشاهدة على موقع (facebook) الذي يفضل ألاّ يتجاوز نصف الشاشة كي لا يمل القارئ، وحتى الإعلام المرئي أصبح يقتصد في مدة الربورتاج، ومقاطع الفيديو المنشورة على موقع (you tube) يلاحظ أنها لم تتجاوز خمس دقائق خصوصاً تلك التي حققت كمية كبيرة من المشاهدات، كل ذلك انعكس على النتاج الإبداعي الأدبي، فأخذت الكتابة العربية تنهج نهجاً جديداً في الآونة الأخيرة، وباتت ظاهرة التكثيف الدلالي والاختزال اللفظي سمة أسلوبية بارزة، مما نتج عنها ظهور عدد من الأجناس الأدبية الجديدة وتطورها مثل القصة القصيرة جداً، فمن هنا "يمكن اعتبار القصة القصيرة جداً أنها أصبحت أكثر حضوراً، حيث فرضتها متغيرات المرحلة التي اتسمت بالقلق والسرعة في كل شيء"[1]، والتي تعد جنساً أدبياً لا تقل قيمة عن نظيراتها السردية وحتى الشعرية والملحمية؛ لأن العبرة ليست بالكم، ولكن بالكيف الذي استخدمه المبدع لإيصال رسالته

---

(١) الحميد، إبراهيم، **على هامش القصة القصيرة جداً**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٢٧، ٢٠١٠م، ص٥

ومقصديته؛ "لذلك لا يمكن أن تكون المفاضلة بين الأنواع حسب الكم، ولكن حسب مطابقتها لمؤداها"[١].

وعند الحديث عن القصة القصيرة جداً يجب مراعاة "أنها قصة أولاً، وقصيرة جداً ثانياً؛ قصة بمعنى أنها تنتمي للقص حدثاً وحكاية وتشويقاً ونمواً وروحاً، وتنتمي للتكثيف فكراً واقتصاداً ولغةً وتقنيات وخصائص"[٢]، إذن للقصة القصيرة جداً ركنان أساسيان هما: (القص) المرتبط بعملية السرد وتقديم حكاية ما، (والتكثيف) سواء أكان لغوياً حين "تتهدم بنيتها عند حذف كلمة واحدة"[٣]، أم فكرياً مرتبطاً بأيدولوجيا محددة، أم تقنياً متخلصاً من الوصف والإطناب والإطالة، وللتكثيف أهمية كبرى في صياغة العمل القصصي؛ لأن تعدد الرؤى والقراءات تنفجر من خلاله؛ ولأن "القصة القصيرة جداً تجعل من الكلمات القليلة ومن الجمل المكثفة بناء سردياً جديداً، تكون فيه الألفاظ مستفزة للمتلقي، وتدفعه إلى أن يعيش هذه اللحظة ويتفاعل معها"[٤].

والقصة القصيرة جداً تبدأ عادةً من لحظات القص الحرجة، تحديداً لحظة الأفعال التي تمثل الذروة في الأعمال النثرية

---

(١) يقطين، سعيد، **القصة القصيرة جداً: النوع، الفضاء، الوسيط**، مجلة قوافل، السعودية، ع٢٩، ٢٠١٢م، ص١٠٠

(٢) الحسين، أحمد جاسم، **القصة القصيرة جداً**، دمشق، ١٩٩٧م، ص١١

(٣) تنفو، محمد، **القصة القصيرة جداً والأشكال النثرية البسيطة**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع١٩، ٢٠٠٨م، ص١١٢

(٤) يوب، محمد، **التجريب في القصة القصيرة جداً**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٤٧، ٢٠١٥م، ص٢٤

الأخرى؛ لذلك تنهض ببنية القصة القصيرة جداً تقنيات عديدة منبثقة من ركناها الأساسيان (القص/التكثيف)، أذكر منها: المفارقة، الإيحاء، الإيجاز، التلميح، الاختزال، الإيماض، السخرية، التنكير، التسريع، الاتساق، الانسجام، التشخيص، الترميز، الإيقاع الداخلي السريع، تناغم العنوان والبداية والنهاية، الدهشة، الغموض، إضافة إلى "اللعب بالكلمات، وبكيفية صياغتها... التي من شأنها أن تسهم في إنتاج المفارقة في المشهد القصصي القصير جداً"[١])، ومن ثم، إذا أخذنا بعين الاعتبار كل ما سبق، سنتمكن من إنصاف الأعمال الإبداعية، وتكون أحكامنا النقدية مبنية على أسس علمية دقيقة من شأنها أن تميز بين الغث والثمين، وتجرد الهواة من أقلامهم، ويدفع إلى عدم اسالة مزيداً من المداد على نصوص لا تستحق، ولا تنتمي إلى جنس القصة القصيرة جداً.

(١) انظر: المرجع سابق، ص٢٦

# الثلاثيات البوليفونية القصيرة جداً

(نماذجاً للتجديد والتجريب)

إذا كانت "الكتابة نزوح نحو براري جديدة في المضامين والأشكال"[١] كما يقال، والقصة القصيرة جداً "كانت أبدًا رأس حربة التجديد الأدبي؛ وذلك لمرونتها وسهولة تكيفها مع التحولات والتطورات، وأيضًا لإمكان فرضها ذاتها في زمن قياسي"[٢]، وهي كذلك بؤرة خصبة لكل عوامل التجريب والتحديث المعاصرة وأساليبهما[٣]؛ ولأن التجريب "قرين الإبداع؛ لأنه يتمثل في ابتكاره طرائق وأساليب جديدة لأنماط التعبير الفني المختلفة"[٤]، نجد الكاتب التونسي حمد الحاجي قد خاض غمار هذه التجربة، وطرق أبوابها بجرأة توحي عن مدى قدرته وامكاناته كقاص تجاوز مرحلة التقليد والكتابة العفوية ساعياً نحو تطوير وتحديث هذا الجنس الأدبي، تحديداً في ثلاثياته القصصية، التي ازدانت بتقنية أسلوبية فريدة من نوعها لم يسبقه إليها أحد من رواد القصة القصيرة جداً على الصعيدين الغربي

---

(١) الأحيدب، ليلى إبراهيم، **نصوص تقودنا إليها الفراشات أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جداً)**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٢٧، ٢٠١٠م، ص١٦

(٢) يقطين، سعيد، **القصة القصيرة جداً: النوع، الفضاء**، الوسيط، مرجع سابق، ص١٠٣

(٣) انظر: الجنيدي، عمار، **إضاءة لا بد منها في أفق القصة القصيرة جداً**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع٢٧، ٢٠١٠م، ص٨

(٤) يوب، محمد، **التجريب في القصة القصيرة جداً**، مرجع سابق، ص٢٣

والعربي إلى وقتنا الحالي، يمكن أن نطلق عليها إذا جاز التعبير (الثلاثيات البوليفونية القصصية القصيرة جداً).

والثلاثيات -بشكل عام- بدأت في العهد الإغريقي مع مسرحيات سوفوكليس والمسرحيات اليونانية، وحتى في عالم الكيمياء نجد ثلاثيات (جون دوبرينير) و(يوليوس لوثر ماير) و(ديميتري منديليف) وانجازاتهم في الجدول الدوري، ولم تغب عن عالم الرياضيات فنجد مثلاً الثلاثيات الفيثاغورية البوليانية الشهيرة.

وللثلاثيات علاقة يمكن لمسها وملاحظتها في الآداب العالمية مثل ثلاثية (مباريات الجوع) لسوزان كولنز، وثلاثية القاهرة أو المعروفة بثلاثية نجيب محفوظ، وثلاثية (ميلينوم) للسويدي ستيغ لارسن، وثلاثية (ملك الخواتم) للروائي ج. ر.ر تولكين، وغيرها، وهنالك مَنْ لاحظ الكم الهائل من الأحاديث النبوية الشريفة القائمة على الثلاثية مثل الأحاديث التي ذكر فيها النبي صلى الله عليه وسلم من الأمور ثلاثةً مثل قوله عليه السلام: (آيَةُ الْمُنَافِقِ ثَلاثٌ: إِذَا حَدَّثَ كَذَبَ، وَإِذَا وَعَدَ أَخْلَفَ، وَإِذَا ائْتُمِنَ خَانَ)، وألّف الدكتور مهران ماهر عثمان كتاب حول هذا الموضوع أطلق عليه عنوان (ثلاثيّاتٌ نبَويَّة).

وتتكون الثلاثية القصصية القصيرة جداً من عنوان رئيسي وثلاث قصص قصيرة جداً لكل قصة عنوانها الخاص وعالمها وفضاءها وأحداثها وربما شخوصها، ويربط بين جميع هذه القصص أيدولوجيا محددة تنطلق منها، ووحدة موضوعية تجمعها، ورسالة واحدة تريد إيصالها، والعنوان الرئيسي يمثل الشرارة التي تشعل

سردية النصوص الثلاثة، ويمكن إدراك ذلك بعد الانتهاء من قراءة الثلاثية التي "تبدأ عملها بعد فراغ المتلقي من قراءتها، تدفعه إلى إعادة كتابتها من جديد، تحثه على تفكيك الفكرة المتاهة.. الفكرة الأم.. الفكرة الملكة، وتشظيها لتوليد ما لا يحصى من الأفكار"[١]، إضافة إلى أنها تُروى على لسان راوٍ واحد، ولا يمكن الحديث في الثلاثية عن مقاطع منفصلة -مثلما فعل جميل حمداوي في كتابه المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جداً - لأن كل قصة مكتملة البناء والأركان ولا تمثل مقطعاً منفصلاً، مثلاً: مقطع سردي، أو حواري، أو وصفي، أو اخباري، أو شاعري، أو حجاجي، أو إحالي، أو تأملي، أو صامت...إلخ، فقد تحتوي القصة الواحدة على معظم هذه المقاطع داخل طياتها، ولتوضيح ذلك أكثر انظر الشكل الآتي:

| **عنوان الثلاثية الرئيسي** |
| --- |
| **عنوان القصة الأولى** |
| متن القصة الأولى |
| **عنوان القصة الثانية** |

(١) تنفو، محمد، **القصة القصيرة جداً والأشكال النثرية البسيطة**، مجلة الجوبة – مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية- السعودية، ع١٩، ٢٠٠٨م، ص١١٢

| متن القصة الثانية |
| --- |
| **عنوان القصة الثالثة** |
| متن القصة الثالثة |

وثلاثيات حمد الحاجي القصصية القصيرة جداً جاءت لتخلص القصة القصيرة جداً من أبرز عيوبها المتمثلة في "قصر الحجم النابع من معين القصدية في التكثيف والإيجاز والتركيز على عدم الإسهاب في السرد، قد يصل إلى حد المبالغة والحذف، وتصل إلى حدود الترميز"[١]، فالقصة الأولى تمثل مستهلاً سردياً يُروى على لسان راوٍ في لحظة متأزمة جداً، والقصة الثانية توضح سبب تأزم القصة الأولى وتعقدها وتدخل المتلقي إلى أجواء النص أكثر، والقصة الثالثة تمثل خاتمة مفارقة تكسر أفق توقع المتلقي وتدهشه، وبذلك تكون الثلاثيات القصصية القصيرة جداً تخلصت من عيب آخر يعد من أكثر عيوب القصة القصيرة جداً شيوعاً وظهوراً هو "غياب المستهل والختام المناسبين"[٢].

وبذلك يكون حمد الحاجي في تجربته الإبداعية قد وظّف تقنية السرد الالتحامي الذي قال عنه محمد يوب: "نقصد به

(١) الجنيدي، عمار، **إضاءة لا بد منها في أفق القصة القصيرة جداً**، مرجع سابق، ص٨

(٢) البطاينة، جودي فارس، **القصة القصيرة جداً: قراءة نقدية**، مجلة التربية والعلم- العراق، مج ١٨، ع ٣، ٢٠٠١م، ص٢٢٥

الكيفية التي تترابط بها الكلمات لتكوين البنية التركيبية السطحية للمنجز القصصي القصير جداً"[1]، أي أن النصوص الثلاثة مرتبطة ببعضها لدرجة الالتحام، ولا يمكن حذف أحدها أو كلمة منها؛ لأن ذلك سيؤثر على دلالتها، ورسالتها، والغاية من كتابتها، وما قام به حمد الحاجي في الثلاثيات يمثل علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة احتواء لمدلول النص، والحفاظ عليه من الاندثار والاختلاط بمدلولات بعيدة عن جو النص الأصلي الذي كُتب من أجله، وتشتت مقصديته التي أراد أن يوصلها للمتلقي.

وعلى المستوى الشكلي للثلاثيات فهي "أول ما يصدم القارئ على مستوى تلقي العين، هو الشكل الكاليغرافي الذي يميز الكتابة القصصية القصيرة جداً، والذي يركز فيه القاص على توزيع المشاهد والمقاطع القصصية داخل الصفحة الواحدة، إضافة لتوزيع السواد على البياض وعلامات الترقيم وتناثر الحروف من أعلى إلى أسفل، أو عكس ذلك"[2]، فالقارئ غير معتاد على استقبال مثل هذه النصوص السردية الفريدة من نوعها (الثلاثيات القصصية القصيرة جداً)، ومن هنا تقوم بدور مهم جداً يدرج ضمن وظائف المفارقة الشكلية للنص، وهي جذب المتلقي ودفعه لقراءة النص بغية التعرف عليه ومحاولة سبر أغواره، هذا فيما يخص المتلقي، أما القاص نجده "يعاني من قلق البعد البصري في القصة القصيرة جداً، وتحدوه رغبة في تحطيم بناء السرد القصصي وتغيير شكله من الشكل التقليدي المعهود إلى أشكال بصرية مختلفة تختلف باختلاف

---

(١) يوب، محمد، **التجريب في القصة القصيرة جداً**، مرجع سابق، ص٢٥

(٢) المرجع السابق، ص٢٩

طبيعة القصة القصيرة جداً وتنوع مواضيعها، إنه يريد خلخلة البناء المعماري لها، لكي تعبر عن طبيعة هذا الجنس الأدبي الذي يعتمد على التكثيف والإضمار والإقلال"[1]، وهنا نجد مسوغاً آخر وميزة أخرى لكتابة الثلاثيات القصصية القصيرة جداً.

وفيما يخص شخصيات القصة القصيرة جداً نلاحظ أن "القاص يلجأ عند اختياره للشخصيات إلى تقنية الاختزال، بتركيزه على جوانب محددة في الشخصيات وإهمال جوانب أخرى؛ فهو لا يعبأ بذكر الأسماء، والعمر، وملامح الوجوه، والهيأة الخارجية الظاهرة، وكثيراً ما نجد القاص يستعمل الضمائر التي تعوّض الشخصيات... إذ يؤدي الضمير المتكلم الدور الرئيس، وضمير المخاطب يقدم دور المستمع، وتستعمل الضمائر للدلالة على ما تضمره من دلالات"[2]، ويعني ذلك أن القصة القصيرة جداً تتخلص من الأسماء لتصبح ذواتاً مجهولة، والتي قد تتحول في لحظة خاطفة إلى مرآة يرى فيها المتلقي نفسه، أو شرفة يطل منها على هذا العالم باتساعه وامتداده الشاسع.

وفي هذا السياق أشير لرأي جميل حمداوي حين قال: "ربما يكون هذا التنكير الشخوصي راجعاً إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع التي أصبحت بدورها ذاتاً مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع الذي تقزمت فيه كثير من الذوات،

---

(١) المرجع سابق، ص٢٩

(٢) المرجع السابق، ص٢٨

[وتضاءلت] قيمياً وحضارياً ومادياً ووجودياً وثقافياً"[١]، وهذا الرأي تبناه كثير من النقاد والباحثين، لكنه مناقضاً لديمقراطية السرد، ويرجعنا إلى عصر الراوي التقليدي والكتابة الكلاسيكية التي تجاوزتها الكتابة في مرحلة  ما بعد الحداثة، وهنا أرجح رأي عبدالله إبراهيم حين قال: "لا يشترط أن يكون الراوي اسماً معيناً؛ فقد يكتفي بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكوّن بوصفه منتجاً للمروي بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته تجاه العالم المتخيل الذي يكوّنه السرد وموقفه منه"[٢]، المهم هو المروي والبؤرة التي ينطلق منها الراوي في حكيه، ووجهة النظر التي تبناها والتي تحكمت في نبرة الصوت وشدتها وإيقاعها (سرعتها) وتأثيرها على المتلقي، يجب أن يدرس الراوي من داخل النص بوصفه منسلخاً عن الكاتب أو كون الراوي يمثل قناعاً تخفى خلفه المبدع لغايات في نفسه، أبرزها أن "سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشبعة في النص القصصي أكثر ملاءمة"[٣].

---

(١) حمداوي، جميل، **المقطع والمتخيل في القصة القصيرة جداً (قصيصات الطيب الوزاني نماذج)**، ط١، ٢٠١٦م، مكتبة المثقف (www.almothaqaf.com)، ص٥٢، كتبها (تضآلت، وهو خطأ إملائي).

(٢) إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١١-١٢

(3) R.Scholes and R.Kellog: **The nature of narrative**, Oxford University Press, 1966, P.276.

# بوليفونية القصة القصيرة جداً

إذن، هل تخلص القصة القصيرة جداً من أسماء الشخصيات وسردها -غالباً- على لسان راوٍ واحد يعني أنها أحادية الصوت ولا يوجد فيها تعدد للأصوات والرؤى؟ هل البوليفونية ارتبطت بالرواية وغيرها من الأجناس الأدبية دون القصة القصيرة جداً؟ هل القصة القصيرة جداً قاصرة عن توظيف البوليفونية حتى يصبح لدينا ما نطلق عليه قصص بوليفونية قصيرة جداً؟ وإذا وظفت تقنية تعدد الأصوات كيف يمكن لنا كنقاد ودارسين أن نشير إليها ونسبر أغوارها في هذا الجنس الأدبي المختزل والمكثف؟ ولماذا مصطلح بوليفونية فقد بريقه الأدبي وقُتل قبل أن يولد وبقي محافظاً على ذاته وكينونته موسيقياً؟

في البداية يمكن أن نعرف البوليفونية أنها "مصطلح راسخ في فنون التأليف الموسيقي إثر ظهور أعمال (باخ)[١]، ويشير إلى النوع الثالث من أنواع النسيج الموسيقي الذي تتقابل فيه مجموعة من الألحان، وتنطلق في آن واحد، وتتشابك وتتعارض، بحيث يحافظ كل لحن منها على كيانه الإيقاعي الخاص، وبما يولد بينها وحدة فنية مترابطة تنتج نغمتها المميزة، فهو مفهوم إبداعي يعنى بتعدد

(١) يوهان سباستيان باخ (Bach) مؤلف موسيقي، وعازف أورغن ألماني، يعد أحد أكبر عباقرة الموسيقى الكلاسيكية في التاريخ الغربي، ألَّف في جميع أنواع الصيغ الموسيقية المعروفة في زمنه عدا الأوبرا، وإنتاجه الفني زاخر بعشرات القطع الموسيقية المتنوعة.

الأصوات"[١]، بالإضافة إلى أن "المبدأ الأساس في البوليفونية الموسيقية، يقوم على تساوي الأصوات، يجب أن لا تكون ثمة هيمنة لأي صوت (لحن)، كما يجب ألا يقوم أي صوت بدور التبعية"[٢]، هذا من الناحية الموسيقية، أمّا من الناحية الأدبية فهي "مفهوم بانفلات النص من تحكم المنظور الواحد، وأسر الراوي الواحد، فتتعدد المنظورات في الرواية وتنفتح على لغات عدة، وأنماط مختلفة من الوعي تجاه الذات وتجاه الآخر والعالم معاً"[٣]، فمن خلال تشابك الأصوات وتعارضها وتمازجها، تتبلور وجهات النظر الخاصة بكل شخصية، وموقفها مما يجري حولها[٤]، دون أن تتوحد تلك الأصوات أو يطغى أحدها على آخر[٥]، وهنالك اجماع نقدي على أنها تقنية ابتدعها (دوستويفسكي) في رواياته، وكانت موضع درس نقدي موسع لدى (باختين) في كتابه (شعرية ديستويفسكي)، بالإضافة لـ(مدرسة جنيف (Ecole de Genève) التي استعملت الديالوجية (الحوارية) في مقابل المونولوجية، واستخدمت

(١) عبد الكريم، عواطف، **تعدد التصويت في الموسيقى**، مجلة فصول، مج٥، ع٢ ١٩٨٥م، القاهرة، ص ١٠٠

(٢) انظر: بوعزة، محمد، **البوليفونية الروائية**، مجلة الفكر العربي (معهد الإنماء العربي)، مج ١٧، ع٨٣، لبنان، ص٨٩

(٣) فريحات، مريم جبر، **المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية: رواية أصوات لسليمان فياض نموذجاً**، مجلة دراسات –العلوم الإنسانية والاجتماعية-، مج ٣٦ ملحق، ٢٠٠٩م، الأردن، ص١

(٤) انظر: علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص١٣٦

(٥) انظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٣٥

البوليفونية (تعدد الأصوات) في مقابل المونوفونية (الصوت الواحد)[١]، وأيضاً البوليفونية التأويلية أو الهرمونيطيقية التي ارتبطت ببول ريكور (Paul Ricœur)[٢].

وهنا يطرح السؤال التالي نفسه: لماذا قُتل مصطلح البوليفونية في الأدب؟ وبقي محافظاً على ذاته واستقلاليته موسيقياً؟ قبل الإجابة، أود أن أشير إلى أن أغلب الدراسات -التي وقعت بين يدي- درست البوليفونية حسب محددات معينة انبثقت منها، مثل دراسة أصوات الرواة وحدها: هل هو صوت داخلي، أم خارجي؟ أو دراسة جنسهم، عددهم، دينهم، مأساتهم، اتفاقهم واختلافهم، وهنالك من درس الحركة داخل البناء السردي، النابعة من أيدولوجيا محددة، وهنالك مَن راقب التحول من الذات الفردية إلى الجمعية، وبعضهم مَن ركز على تنوع الأمكنة والأزمنة التي من شأنها أن تسمح للرواة حرية التنقل في فضائها، وآخرين بحثوا في ظاهرة اختفاء القاص بحيادية وفنية واقتدار بما يؤكد ديمقراطية السرد في منح الأصوات المتباينة، وتنظيم ظهورها وحضورها في تنامي الحدث وتصعيده.

بعد هذه الإضاءة السريعة على بعض الدراسات البوليفونية ومنهجياتها، تتولد أسئلة نقدية. فالأسئلة هي التي ولدت جميع فلسفات العالم، ومن شأنها أن تساعد في عملية الوصول

---

(١) انظر: حمداوي، جميل، **أنواع المقاربات البوليفونية**، شبكة الألوكة (www.alukah.net)، ص٣٩.

(2) RICOEUR P, «La triple mimèsis» in Temps et Récit – L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982

لنتيجة مقنعة، ومنها: هل هنالك عملاً سردياً يخلو من الرواة أو يخلو من أيدولوجيا ينبثق منها في حياكة نسيجه؟ هل هنالك عملاً سردياً (خصوصاً إذا كان روائياً طويلاً) يخلو من تحولات ذاتية فردية إلى جمعية كمية؟ هل هنالك عملاً يخلو من تنوع الأمكنة والأزمنة؟ هل ثمة كاتب لا يحرص على تطوير كتابته الأدبية بما يتناسب مع الكتابة الجديدة المعاصرة؟ هل هنالك عمل يخلو من البدايات والنهايات التي قد تؤرق المبدع وتشغله كثيراً؟

جميع هذه الأسئلة تحيلنا إلى إجابة منطقية، وهي أن البوليفونية عندما دخلت إلى مضمار الأدب استخدمت كمصطلح موسيقي في غير موضعه؛ لأن البوليفونية الموسيقية تعتمد على الصوت، وتعدده واستقلاله، فإذا كانت "العلاقة هي علاقة متبوع وتابع، فهذا النمط لا يرقى إلى صيغة البوليفونية، حتى وإن تعددت الأصوات الموسيقية في آن واحد واختلفت"[١]؛ فهي بذلك ستشكل ضجة لا قيمة لها، بينما في السرد نجد أي صوت بحاجة -دائماً- إلى حدث ومكان وزمان...، بمعنى أن هذا الصوت غير مستقل بذاته، كما أن جميع الأعمال السردية الحديثة (تحديداً الروائية) تعتمد على هذه التقنية (تعدد الرواة)، ونجد بعض النقاد (من باب قلة المعرفة بالتقنيات الموسيقية) قد أغفلوا إمكانية عازف هذا اللحن أن يتحول (نفسه) بلحظة معينة من مقام إلى مقام آخر، أو من إيقاع سريع الى بطيء أو العكس، وتبقى جميع الأصوات مستقلة

(١) انظر: بوعزة، محمد، **البوليفونية الروائية**، مجلة الفكر العربي (معهد الإنماء العربي)، مج ١٧، ع٨٣، لبنان، ص٨٧

ومحافظة على ذاتيتها وخصوصيتها[1]، وإذا تحولنا بالفكرة ذاتها باتجاه الأدب تعني أن الراوي (نفسه) قد يختلف صوته أو رؤيته، أو تختلف وجهة نظره وبؤرة حكيه باختلاف الحدث والمكان والزمان والأيديولوجيا، ومن ثم إن وجهات النظر المتعددة تكون مثل "جوقة يعزف كل فرد منها بآلة خاصة لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة"[2]، وخلاصة القول إن البوليفونية الحقة تلك التي تُعنى بوجهة النظر إلى جانب الصوت، ولهذا السبب بقيت الموسيقى البوليفونية موجودة ولم تندثر إلى يومنا هذا، بينما التبس الأمر على الكثير في الحقل الأدبي، وبدأوا يتحاشوا الحديث عن هذه التقنية الما بعد حداثية.

ومن مظاهر التقاء الكتابة البوليفونية مع القصة القصيرة جداً أنها "ليست بحاجة إلى راوٍ؛ لأن الأصوات هي رواة ويمكنها القيام بهذه المهمة بكفاءة تحفظ التنكنيك البنائي والفني للعمل البوليفوني"[3]، إضافة إلى أن الكتابة البوليفونية كي تحقق نجاحها يجب أن تتحقق المواجهة أو الصراع أو الدراما من خلال تجميع الشخصيات في مكان واحد وزمان قصير، أي اللحمة الكرونوطوبية (الزمكانية)، فيقول حمدي حسين: من المعلوم أن ضيق المساحة الزمانية والمكانية في العمل السردي تؤدي إلى إذكاء السمة الدرامية،

---

(١) هذا الرأي ينطبق على (بولوفونية السرد الجديدة) كما في رواية أفاعي النار لجلال برجس.

(٢) وادي، طه، **الرواية السياسية**، ط١، ١٩٩٦م، دار النشر للجامعات المصرية- القاهرة، ص١٥٠-١٥١

(٣) انظر: زلط، أحمد محمد أحمد، **الرواية البوليفونية العربية : دراسة تحليلية**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠٠٥م، ص١٢٨

وينقل لنا كلام ادوين موير الذي يقول: ففي المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية، فكل المخارج مسدودة، ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث[1]، والقصة القصيرة جداً أنجع هذه الأشكال وأفضلها في خلق مساحات مغلقة مكانياً وزمانياً.

ومن ثم، حمد الحاجي في ثلاثياته القصصية القصيرة جداً لم يطور هذا الفن فقط؛ بل أوجد ما يمكن أن نطلق عليه بوليفونية القصة القصيرة جداً، فكل قصة في الثلاثية تمثل آلة موسيقية تعزف لحن مختلف من ذات العازف (الراوي)، وفي النهاية يصل بالمتلقي إلى نتيجة واحدة، هي تلك الرسالة (المقصدية) التي كُتبت الثلاثية من أجلها –من وجهة نظر براغماتية- راوٍ واحد صحيح لكن موقعه مختلف فهو يقف بكل واحدة في زاوية نظر محددة تختلف عن الأولى، ففي الثلاثية نجد راوي يقف أمام مرآة أولى (قصة أولى) فنرى ملامح، أحداث، أمكنة، أزمنة، فإذا هذه الصورة انعكست على مرآة ثانية (قصة ثانية) وثالثة (قصة ثالثة) هل الصورة نفسها؟ طبعاً لا، ففي الثلاثية ثلاث مرايا يعني ثلاثة رواة / وجهات نظر، هذا إذا كانت متصلة القصص الثلاثة بحدث واحد، لكن إذا كانت مختلفة فستكون الزوايا للرؤية تسعة، وهكذا تتوالد الرؤى ووجهات النظر.

---

(١) انظر: حسين، حمدي، **الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (١٩٦٥-١٩٧٥)**، ط١، ١٩٩٤م، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٣٢١

وحمد الحاجي لديه وعياً سردياً في إيجاد قصة بوليفونية قصيرة جداً أتاحت للقارئ النظر في الحدث من زوايا عدّة، وجوانب مختلفة قابلة للتأويل، وإعادة التشكيل مما يؤكد أن استعمال الراوي نفسه في وجهات نظر متعددة "ليس وسيلة أدبية سطحية فحسب، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات"[١]، لذلك نجد "البطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفاً فكرياً، وتقويماً يتخذه إنسان تُجاه نفسه بالذات وتُجاه الواقع الذي يحيط به"[٢]، فالمهم بالنسبة لدويستفسكي – يقول باختين- لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها[٣].

إن الراوي في الثلاثيات البوليفونية القصيرة جداً ليس مجرد وسيطاً ناقلاً للمعلومات فقط، أو مجرد تحقيق لرغبات المؤلف، إنه يتمتع باستقلالية نسبية عن سلطة المؤلف، ولا تعني هذه الاستقلالية أن الراوي يقع خارج خطة المؤلف، بل يعد جزءاً من استراتيجيا المؤلف، التي تهيء الراوي سلفاً لمثل هذه الحرية النسبية[٤]، فالبوليفونية هنا تعني تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الثلاثية القصصية القصيرة جداً، وتشخيصها بشكل متساوٍ

(١) دوجلاس، فدوى مالطي، **يوسف القعيد والرواية الجديدة**، مجلة فصول، مج٤، ع٣، ج١، القاهرة، ص ١٩٣

(٢) باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط١، ١٩٨٦م، دار توبقال، ص٦٧

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ٦٧

(٤) انظر: بوعزة، محمد، **البوليفونية الروائية**، مرجع سابق، ص٩١

يتناسب مع الهندسة السردية الفريدة، مما لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد، وتجعل المجال خصباً للتأويل وتعدد القراءات. .

وعندما يكون الراوي واحد -كما عند حمد الحاجي- يخرج من إشكالية التعدد اللغوي الذي قد يضعف العمل عدم وجوده، فالمتكلم مستواه اللغوي واحد، ولكن وجهته التي يتكلم منها مختلفة، وبذلك تخلص الكاتب من نرجسيته، والمتلقي تخلص من منظور الكاتب الوحيد، مما سيدفع بالقارئ إلى اختيار منظوره الخاص، فأصبح القارئ يقرأ العمل كما يرى لا كما يريده القاص، مما يعني إحياء النص وتعدد القراءات والتأويلات.

ولأن البناء السردي "لا يتحقق في تجربة القصة القصيرة جداً إلا عبر كوّة المفارقة"(١)، وهي من التقانات التي تفعل القصة القصيرة جداً، وتشكل أحد أسسها الجمالية(٢)، كما أنها مهيمنة على جنس القصة القصيرة جداً لأنها "قادرة على تحفيز دلالات النص عن طريق خلق تناقض ظاهري يوهم المتلقي أنه يواجه موقفاً غير متسق مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه في محاولة سبر غوره لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة والدهشة"(٣)، لكل ذلك ستتمحور الدراسة التطبيقية على تناقض (paradox) الراوي الذي من شأنه أن يخلق عالماً مفارقاً وقصص بوليفونية متعددة الرؤى والأصوات،

---

(١) يوب، محمد، **التجريب في القصة القصيرة جداً**، مرجع سابق، ص٣٤

(٢) انظر: إلياس، جاسم خلف، **شعرية القصة القصيرة جداً**، ط١، ٢٠١٠م، دار نينوى – دمشق، ص١٥٣

(٣) عبابنة، يحيى، **تقنيات القصة القصيرة جداً في مجموعة بسمة النسور (قبل الأوان بكثير)**، مجلة أفكار، ع١٥٣، وزارة الثقافة- عمّان، ص ٤٦

ووقع الاختيار على ترجمة (paradox)؛ لأن المرادف الآخر (irony) يعني السخرية وهي ليست محور الدراسة.

## أولاً: تناقض الراوي بين الرؤية الخارجية والداخلية

**أ- الرؤية الخارجية:** عرفت الرؤية الخارجية في القص التقليدي الذي يعد وصفياً تسجيلياً أكثر مما هو فني، والراوي في الرؤية الخارجية واحد من اثنين:

الراوي العليم بكل شيء.

الراوي الشاهد[١].

**ب- الرؤية الداخلية:** وهي من "أهم الإنجازات في القرن العشرين...وبظهورها فقد قُوّض -إلى حد ما- أحد أركان القص التقليدي المتمثل بهيمنة الرؤية الخارجية، وسطوتها شبه المطلقة"[٢]؛ فمن خلالها يظهر راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية، فردية (راوٍ مشارك أو مصاحب)، إذ يكون أحد المشاركين (أي شخصية) في الحدث القصصي، ويسرد قصته بنفسه، مستخدماً ضميرَ المتكلم

---

(١) انظر: محمود، عيد حسين، **الرؤية السردية في قصص زكريا تامر**، مرجع سابق، ص٦٥

(٢) إبراهيم، عبدالله، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، مرجع سابق، ص١٢٩

(أنا ونحن)؛ فنرى القصة من وجهة نظره الخاصة[1]، وهذا النوع من الرواة يمثل سمة أسلوبية بارزة في ثلاثيات حمد الحاجي القصصية البوليفونية القصيرة جداً.

وتتشكل المفارقة في أجلى صورها عند "التعارض بين الطريقتين، أو الانتقال من طريقة إلى أخرى بحيث يحقق هذا الانتقال الدهشة والمفاجأة لدى المتلقي، فضلاً عن اختلاف وتضاد المعنى أو النتاج السردي الواحد"[2]، إضافة إلى تقنية (المونولوج) التي من خلالها يتم الانتقال إلى داخل الشخصية ليتحول الراوي من راوٍ عليم إلى راو شاهد أو إلى راوٍ مشارك، ولتوضيح ذلك نأخذ ثلاثية بعنوان (ألعاب نارية):

**(ألعاب نارية)**

---

**١- وردة اليباب**

---

واعدتني، احترتُ ماذا أهديها..
أصابت قذيفة طائشة عمق جداربيتها..
أخذتْها مع الأحجار، وتركتني..
مشيْتُ دهرا خلف صراخها..

---

(١) انظر: محمود، عيد حسين، **الرؤية السردية في قصص زكريا تامر**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية)- سوريا، مج٢٦، ع١، ٢٠٠٤م،، ص٦٤

(٢) جاسم، محمد ونان، **المفارقة في القصص الستيني العراقي**، مرجع سابق، ص٥٠

أجوب.. أجوب..

لم أجد مكانا خاليا أضع به وردا على قبرها.. وبعضا من أنين..

---

## ٢- للبيع

---

وضعتُ أصابع قدميَّ على قبرها

همست لي:

-إن ألوفا من رجالك يعمدون إلى عصيانك،

ينضمُّون إلى قوى وأذرع خائنة،

أحضرْ المخابئ،

ارصدهم،

هاجم جيوبهم..

وكي أصدقها، ناولتني خرائط ورموزا ومباني وعتادا..

مسكتُ من يدها صحائف، كان اسْمي بأعلى القائمة!..

---

## ٣- دموع المطر

---

هزمتني، يوم الزينة، عدتُ خائبا، أفكر بها..

من نافذتي، المطر ينهمرُ غزيراً كخيبتي،

ملأت فمي بأقراص الصّداع..

أنظرُ إلى قامة المزراب،

هناك شنق الماء نفسه..

إن القصة الأولى التي تحمل عنوان (وردة اليباب) بُنيت على تقنية الرؤية الخارجية؛ لأن الراوي يمكن أن يوصف بأنه (راوٍ شاهد) الذي "يسرد من خارج الحدث القصصي؛ فلا يتدخل في سير الأحداث، محللاً أو مفسراً، وإنّما يكتفي بوظيفة التسجيل؛ فتبدو عيناه أشبه بعدسة تصوير، تلتقط ما يظهر أمامها من صور ومشاهد"[١]؛ فهو وصف ما شاهده وحدث معه دون أن يتدخل بالقص محللاً أو معلقاً أو معللاً، فوصف حالته حين احتار بالهدية التي سيقدمها لمحبوبته وشوقه ولهفته لرؤيتها، وقدّم الحدث المفارق الذي أصابها مثلما هو، عندما انفجرت قذيفة في جدار بيتها، ووصف صراخها الذي دوّى في أذنيه، مما دفعه للركض إلى المكان الذي كان مكتظاً بالدمار والأشلاء، وهنالك مشاهد محذوفة نتيجة التكثيف السردي متمثلة في مراحل التشييع والدفن، فبعد ذلك لم يجد مكاناً خالياً يضع عليه هديته التي أحضرها معه (الورد)، كناية عن كثرة الموتى والمفقودين، وازدحام أنين الناس من حوله على من فقدوا جعله في حيرة بأنينه وكيف سيزاحم كل هؤلاء وآلامهم.

وجهة النظر التي قدّم بها الراوي رؤيته في هذه القصة والبؤرة التي انطلق منها في حكيه توحي بأن البطل إنساناً بسيطاً على علاقة حب بريئة يريد رؤية محبوبته، ولكن القدر خانه، وخطفها منه الموت نتيجة الحرب والدمار، فكل اللوم على القتال والنزاع الذي يشغل الإطار المكاني للقصة، والبطل برئ وضحية، مما دفع المتلقي للتعاطف معه والحزن على حالته.

---

(١) محمود، عيد حسين، **الرؤية السردية في قصص زكريا تامر**، مرجع سابق، ص٦٨

في القصة الثانية التي تحمل عنوان (للبيع) تحولت وجهة النظر إلى الزوايا المظلمة في القصة الأولى حين تحول (الراوي) من الرؤية الخارجية (الراوي الشاهد) إلى الرؤية الداخلية (الراوي المشارك أو المصاحب)، وذلك بتفاعل الشخصيات كأبطال للأحداث السردية، وباستخدام الضمائر (هي/أنا) والديالوجات التي دارت بينهما، والمونولوج الداخلي الذي سمعه المتلقي، فالراوي شارك في أحداث الحكاية وسردها، ومن ثم الراوي (المشارك أو المصاحب) من خلال اختلاف وجهة النظر التي تحدث منها، قدّم وجبة دسمة من المعلومات والأحداث المفارِقة للمتلقي التي صدمته وكسرت أفق توقعه وجعلته يندم على تعاطفه مع البطل في القصة الأولى عندما اكتشف -أي المتلقي- أن البطل قائداً لإحدى الميلشيا المسلحة (إن ألوفا من رجالك يعمدون إلى عصيانك) التي تتقاتل بدافع حب السلطة والمال، وصوت المحبوبة ليس دخيلاً بل ضمن خطة سردية بوليفونية محكمة قام بحياكتها حمد الحاجي جعلت من تقنية تعدد الأصوات وتعدد بؤرتها أرض خصبة لنمو المفارقة وتفاعلها، ومن أمثلة ذلك القفلة التي صدمت الشخصية داخل النص، وباغتت المتلقي حين قال البطل: (مسكتُ من يدها صحائف، كان اسْمي بأعلى القائمة!..)، فالبطل ليس ذلك الإنسان البريء، وليس ضحية من ضحايا الحب والحرب، بل أحد أبرز أطراف النزاع، ومن بين أكبر القتلة الذين تسببوا في قتل آلافاً من الأبرياء، وهو أيضاً تسبب بمقتل محبوبته؛ لأن القذيفة بكل تأكيد كانت تستهدفه، ومن مسوغات ذلك أن آلافاً من رجاله (ينضمُّون إلى قوى وأذرع خائنة) للوطن وله، ولكن صوت المحبوبة خارج من داخل قبر قفر، كيف للميت أن يتحدث؟ هل هي هلوسات أصابت البطل نتيجة فداحة ما

فقد؟ هل هو فعلاً كذلك قاتل وقائد ميليشيا؟ كل هذه الأسئلة تُفعّل دور المفارقة الأساس (جذب المتلقي لمتابعة القراءة) لذلك سيجري مباشرة تجاه القصة الثالثة ليكمل جميع المشاهد.

أمّا القصة الثالثة التي تحمل عنوان (دموع المطر) بقي الراوي داخل النص مشاركاً ومتفاعلاً، من خلال رؤيته الداخلية؛ فهو راوٍ (مشارك أو مصاحب) يقدم مشهداً سردياً حجاجياً مكثفاً ومختزلاً، وذلك بالحجج والبراهين التي قدمتها محبوبته له (هزمتني، يوم الزينة) كأن نتيجة حججها وبراهينها وانتصارها مشابهاً لما قام به نبي الله موسى حين واعد فرعون بيوم الزينة؛ ليقدم كل منهما حججه وبراهينه، والرؤية الداخلية زادت حدتها وكانت عامودية أكثر حين سبرت غور نفسية (الراوي البطل) وعكست استياءه من نفسه وندمه على أفعاله الدنيئة التي قام بها خلال حياته، وتلافي كل شيء من حوله له، حتى الماء المنهمر من المزراب رآه يشنق نفسه ويتدلى، بدلاً من أن يرويه ويساعده في شرب مسكنات وأدوية الصداع، والرؤية الداخلية هنا جاءت مناقضة لما توقعه المتلقي، حين ظن أن صوت المحبوبة مجرد هلوسات ألمّت بالبطل لألمه والمأساة التي أصابته.

مما سبق اتضح تناقض (مفارقة) الراوي بين الرؤية الخارجية والداخلية، فالراوي نفسه في الثلاث قصص صحيح، ولكن مكان وقوفه مختلف، وبؤرة حكيه في كل قصة تنير جانباً مظلماً من الحكاية، وهنا تحققت البوليفونية القصصية القصيرة جداً من خلال ثلاثيات حمد الحاجي التي شهدت تعدداً لصوت البطل نفسه، ففي القصة الأولى كانت الرؤية خارجية من خلال الراوي الشاهد

(نبرة صوت ١)، أما القصة الثانية كانت رؤية الراوي داخلية عبر الراوي المشارك أو المصاحب (نبرة صوت ٢)، بينما القصة الثالثة كانت الرؤية داخلية أكثر حين سبرت أغوار نفسية البطل (نبرة صوت ٣)، والثلاث نبرات مناقضة لبعضها ومختلفة -كما أسلفنا- وهذا التناقض دفع المتلقي لمحاولة قراءة الثلاث نبرات مرة أخرى حتى يغلّب نبرة واحدة وينحاز إليها، بمعنى أن الراوي في كل قصة اختلف كأنه شخصية أخرى يتحدث من منظور مختلف ويحمل أيدولوجيا مختلفة ونفسيته مختلفة أيضاً.

## ثانياً: التناقض بين المتوقع والنتيجة

من المفارقات المتحققة بفضل (المنظور)، كسر أفق توقع الشخصية -حين يطل علينا الراوي بعدسته منوعاً بؤر حكيه- وهو يختلف عن كسر أفق توقع المتلقي؛ لأن كسر أفق توقع الشخصية يحصل في النص، بينما يقع كسر أفق توقع المتلقي خارج النص، ويعمل المنظور على صنعهما وإبرازهما[1]، وهذا النوع من المفارقة ملتحم بمفارقة الحدث حين "تجري الأحداث على النقيض مما هو منتظر باطمئنان من لدن الضحية التي تجهل حاضر الأحداث ومستقبلها، فترتبك خططها، وتخيب توقعاتها وآمالها ورغباتها حين تكتشف الحقيقة"[1]، وللتمثيل على ذلك نأخذ ثلاثية بعنوان (عيد بأية حال):

(١) انظر: جاسم، محمد ونان، **المفارقة في القصص الستيني العراقي**، ص٥٧

(١) مشفي، تغريد ضياء، **المفارقة في مقامات العصر العباسي**، مرجع سابق، ص ١٨

**(عيد بأية حال)**

---

**١- خطوطُ يديه**

---

الجار يُسرع على رمش الرَّصيف، قلبه ينبض " العيد جاء"،
عيناه تتلقفان صنوف الألعاب والدمى..
لم يدرِ ما لون الفرح ؟...
نلحق به نطوف على أبـواب حـارتنا نهّئُ الجارَ بالعيد .. باحتراق بيته!..
وأتى الليلُ وجهزنا أطفاله السِّتِّ ، لم يشتر غير أكفان..

---

**٢- مَوْتى ينامون في وهم**

---

ألا.. لَيْتَ نهارَ العيد لا كان.. تسمَّر الطفل يُرْسِلُ من عينيه نظرة يأس، ويردُّ ابتسام الواقفين بحسرة، ضحكت أخته ضحكتينْ أمام لعب العيد ، وكان نهرُ ابتسامتها أخضرَ..
أمسكَتْ لهُ كاهلهُ، وضعت يدها في يده، وسارا يشتمّان في طريقهما حزنَ الحرائق..
أخذتُ مكاني بالمقبرة وتركتهما يلهوان بوهم غريب..

---

**٣- مصائر**

---

إذا أنت حدّقت في بنت وولد من بلاد العرب قرأت حكايتهما كلّها..
كولومبوس ذاك البحَّار يَجدُ بلاد الهنْد في أيّ بَحْر من بحارهما،
وبوُسْعهِ أَنْ يكسّر البوْصلةَ كي يعثر عليهما،
وأكثر يغنم منْ ذَهبِ أجدادهما..
وحين يرحلُ كولومبس ويأخذ ما يُريدُ من الْبَحْر، يتَرَكَ لهما مَوْجتَيْنِ تأخذهما للقرش!..

في القصة الأولى التي تحمل عنوان (خطوطُ يديه) جاء السارد متخفياً بقناع (الراوي الشاهد) تارة، وبقناع (الراوي المشارك أو المصاحب) تارة أخرى، وهنا مثال على إمكانية حضور التعدد الصوتي في القصة الواحدة؛ فالراوي استهل حكيه بوصف جاره الذي خرج مسرعاً مسابقاً ليلة العيد، ساعياً لشراء ألعاب يُفرّح بها أطفاله، ولكن بتحول صوت الراوي حدثت المفاجأة، وانكسر أفق توقع الشخصية (الجار)، حين علم أن بيته احترق وأطفاله الستة ماتوا، ومن ثم عليه شراء أكفان بدلاً من الألعاب.

ونلاحظ أن تقنية التعدد الصوتي تحكمت بالأحداث وترتيبها وسردها، صنعت ما يسمى بمفارقة الحدث، ومفارقة الحدث بأبسط تعريفاتها تعني "إغراق ضحية بمخاوف معينة، أو آمال، أو توقعات بحيث يتصرف على أساسها، ويتخذ خطوات ليتجنب شراً، أو يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلاّ إلى حصره في سلسلة من الأسباب، تؤدي إلى سقوطه المحتوم"[(١)]، فعملية التكثيف السردي حذفت مشاهداً يمكن أن يتوقعها المتلقي، ومنها أن أطفاله لا يوجد من يرعاهم ويتوجب عليه البقاء بجوارهم، أو أن يودعهم لدى يد أمينة تحافظ عليهم لحين عودته، أو أن منزله غير مهيأ لأي حادث طارئ وهو لم يتخذ احتياطاته اللازمة ولم يصلح ما يحتاج الإصلاح، أو أن الإطار المكاني فيه قتال ونزاع مسلح... إلخ، ولكنه لم يفعل أياً ما يقي وقوع الكارثة، بل كان منشغلاً بسباقه مع الزمن، منغمساً بفرحة أطفاله وحيرته بهدية العيد التي سيقدمها

(١) سليمان، خالد، **نظرية المفارقة**، مجلة أبحاث اليرموك، مج٩، ع٢، ١٩٩١م، ص٥٧

لهم، ولكنه انكسر أفق توقعه حين أهداهم أكفاناً بيضاء تلف أجسادهم الغضة الصغيرة.

أمّا القصة الثانية التي تحمل عنوان (مَوْتى ينامون في وهم) بدأت بصوت (راوٍ عليم) وهي (رؤية خارجية)، وصف الراوي من خلالها حال طفلين فقدا حياتهما، وقدّم صورة حركية قائمة على تشبيه الجثمانين اللذين شيعا برحلة قام بها الطفلان طوعاً، وأضاف صورة شمية مفارقة باستخدامها البلاغي، متمثلة برائحة (حزن الحرائق) التي التهمت حياتهما، والراوي عليم بحال الشخصيات التي تحدث عنها خصوصاً أنها فاقدة للحياة، ومن ثم، تحول صوت الراوي من خلال (الرؤية الداخلية) إلى (راوٍ مشارك أو مصاحب) حين جلس في المقبرة وودعهما وتركهما بعد ذلك يلهوان في مكان لم يتوقعا أنه سيكون ساحة لعب تجمعهما، وهنا مثال آخر على إمكانية احتواء القصة الواحدة لعدد من الأصوات ووجهات النظر المختلفة، والتحول المفارق بصوت الراوي داخل هذه القصة أثار أسئلة من شأنها جذب المتلقي لإكمال قراءة الثلاثية، ومن بين هذه الأسئلة: لماذا عدد الأولاد ستة؟ ولماذا تحدث عن اثنين فقط؟ أين البقية؟

بينما في القصة الثالثة أطل علينا الراوي من زاوية غير متوقعة، وسدت ثغرات سردية أربكت المتلقي أثناء محاولته الإمساك بخيط السرد الذي بدا واهناً بعض الشيء بين الثلاث قصص، فالرؤية في هذه القصة (خارجية) من خلال صوت الراوي (الشاهد)، الذي اختزل كلاماً كثيراً ملخصاً حال أطفال العرب عموماً حين نعتهم بالكتاب المفتوح الذي تعرف عنه كل شيء من مجرد نظرة

خاطفة، وهنا وظّف نظرية الما بعد كولونيالية حين أشار لكولومبوس الغازي، وليس كولومبوس المستكشف، متخذاً -أي الراوي- هذه الشخصية التاريخية كرمز للإمبريالية الجديدة التي نهبت خيرات الدول التابعة وهيمنت عليها.

وعبر هذه الرؤية اكتمل المشهد القصصي، بحيث يمكن أن نعيد تركيب الثلاث قصص بخط سردي واحد منسجم وملتحم، في القصة الأولى: نجد أب يبحث عن لحظة بهجة فهو (لم يدرِ ما لون الفرح)، والأب يمثل رمزاً للعالم بأكمله، ووالداً لست قارات (أسيا، إفريقيا، أوروبا، أمريكا الشمالية، أمريكا الجنوبية، استراليا) ولكنه فقد اثنين من أبنائه المقربين نتيجة احتراقهما -أسيا (الوطن العربي)/ إفريقيا (المغرب العربي)- بالظلم والفقر والفتن والانقسامات، فشيع أعز أبناءه ولفهما بالكفن الأبيض، وفي القصة الثانية: زاد خيط السرد غلظةً وقوة حين شاهد طفليه الميتين يلهوان بأوهامهما داخل مقبرة مقفرة، إشارة لسكان هذه الدول وما يقوموا به من أفعال ظانين أنها في مسار الإصلاح والتحرر، بينما القصة الثالثة: أكدت ما توصلنا إليه من خلال الإشارة إلى الإمبريالية العالمية التي كسرت أفق توقع المتلقي (خارج النص)، وتسببت بكسر أفق توقع الشخصية (داخل النص) في القصص الثلاثة.

## ثالثاً: تناقض وجهات النظر بين الشخصيات

هذا النوع من المفارقة مرتبط بالرؤية الداخلية أكثر من الخارجية؛ لأن اختلاف وجهات النظر يكون بين الشخصيات داخل المتن الحكائي، ونوعية الاختلاف تكمن في الايدولوجية الفكرية التي

تحملها كل شخصية، ومن ثم الراوي يتقمص الشخصية وصوتها في تقديم رؤيتها ووجهة نظرها لقضية معينة؛ "فإن تضاد واختلاف الوجهتين شكّل المفارقة وأبرزها وأظهرها للعيان المنظور"[1] الذي سلط عليه (السارد) الضوء بتعدد وجهات نظر الرواة.

وهنا تتجلى وظيفة أساسية من أهم وظائف البوليفونية السردية، فعبر هذه التقنية "تتمكن الشخصية من طرح منظورها الخاص الذي يسهم في تعدد الرؤى، وفي الوقت ذاته يكشف من خلال المنطوق اللفظي عن أزمة أو رؤية أو موقف تجاه العالم أو الآخر، يكتشف أو يثبت الوعي الفردي للشخصية، وعلاقة الراوي مع الذات والعالم"[2]، فالرؤية الأولى تتحول لرؤية ثانية مناقضة للرؤية الأولى، وتكشف جانب خفي للمتلقي، وهكذا تتوالد الرؤى لتشكل سيمفونية سردية ملتحمة ومتناغمة ومتناسقة، لتوضيح ذلك نأخذ ثلاثية بعنوان (حدَّث قال):

**(حدَّث قال)**

---

**١- المعارض**

(١) جاسم، محمد ونان، **المفارقة في القصص الستيني العراقي**، مرجع سابق، ص٥٨

(٢) فريحات، مريم جبر، **المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية: رواية أصوات لسليمان فياض نموذجاً**، مجلة دراسات –العلوم الإنسانية والاجتماعية- الأردن، مج ٣٦ ملحق، ٢٠٠٩م، ص١

---

مات بلدغة حيَّةٍ، قيلَ يظهرُ على هيئة كلبٍ يتنصَّتُ بالنَّهار ..
وقيل: شبحاً بالليل يرمي على نوافذ القصر الملكيِّ الصَّوان والأحجار..
ليلتئذ، أمسكني قبل أن أصل الدار، صبَّ السُّمَّ بأذني قطراتٍ..
من ساعتها، تحجَّر ذهني وأمسك سمعي عن الإصغاء!..

---

## ٢- البرج *

---

انتزعني من حضن أمّي، وألقى بي في زنزانةٍ مظلمةٍ طوال اللَّيل.
أخرجني إلى ردهةٍ.. الكلاب حرَّاسُها...
أسفل البرج، نهشتني، مزَّقت جسدي، شربت من دمي ألوانًا...
صاحوا : تبا! لم يمتْ.. و قد سُمَّت ولفظت أنفاسها الكلابُ!

---

## ٣- الملك...

---

............

.......

....

..

.

لماذا يعرجِ هذا الكلب؟ قيل له : جرحته كلماتٌ رماها ذلك الصَّبي على الأعتاب.

---

*برج الرومي: سجن معارضي النظام التونسي بن علي

إن الشخصية الناجحة لا تقحم نفسها فجأة بشكل مباغت داخل المتن الحكائي، بل يتم تقديمها بطرق مختلفة؛ فقد تقدم الشخصية نفسها، وقد يقدمها السارد، أو تقدمها شخصية أخرى، أو بواسطة كل ذلك بالتناوب بين الشخصية والراوي[1]، ومن خلال هذا التناوب تظهر المفارقة من خلال تفاوت وجهات النظر (الأيدولوجيا الفكرية) بين الشخصيات، التي ينتج عنها تناقض في الأحداث والأفعال التي تقوم بها.

في هذه الثلاثية نجد حالة من التناوب بين (الراوي العليم) وبين (الراوي المشارك أو المصاحب)، علماً أن كلا الصوتين لشخص واحد، مما أعطى فسحة لإضافة هامش توضيحي يهم (الراوي) معرفة المتلقي به، كي لا تتشتت الفكرة (الأيدولوجيا) الرئيسية.

وإذا أردنا محايثة القصة مثلما فعل فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية العجيبة)، يمكن أن نعد القصة الأولى نص سردي (إخباري) بحت، روي على لسان (راوٍ عليم)؛ لأنه يخبر عن معارض (مات بلدغة حية) ودارت حوله عدداً من الحكايات والأقاويل منها: أنه يظهر بصورة كلب أحياناً، أو شبحاً يرمي الحجارة على قصر الحاكم؛ بمعنى أنه تحول إلى أسطورة يسمع عنها الناس ويتداولون حكاياته وأخباره، خصوصاً أنه يحمل أيدولوجيا غريبة عليهم مع انتشار أيدولوجيا الولاء والانتماء للسلطة الحاكمة.

.

---

(١) انظر: رولان بورنوف وريال أورئيليه، **عالم الرواية**، ترجمة: التكرلي، نهاد، ط١، ١٩٩١م، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ص١٥٨

وهذا النص مكتنز بالرموز والإشارات، منها أن الحية رمزاً للخونة والجواسيس، والكلب رمزاً للوفاء والإخلاص = تناقض، والشبح يبعث الرعب والخوف داخل كل من يتخيل هيئته، بينما من يؤمن بوجود هذه الشخصية فعلاً (المعارض) يرفضون هذه الاشاعة= تناقض، والسمع الذي صُمّ والعقل الذي تحجر رمزاً مكثفاً عن توقف نفاد أيدولوجيا السلطة الحاكمة إلى داخل الشخصية التي تحكي، وتحولت بذلك من راوي عليم إلى راو مشارك أو مصاحب يحمل أيدولوجيا جديدة وفكرة جديدة مناقضة للأولى، وبهذا التحول برزت فكرة (الديمقراطية) في السرد، إذ "تصبح الشخصية صوتاً أو موقفاً أيدولوجياً في صراع مع الموقف المقابل، وكنتيجة لذلك يلعب الخلاف بينهما قاعدة بوليفونية يحقق بها الكاتب هدفاً جمالياً يطلق عليه المنهج الاجتماعي اسم الديمقراطية السردية"[(١)]، فالكاتب محايد، يتخفى خلف قناع الراوي ليروي ما حدث لهذه الشخصية فقط، والمتلقي يتفاعل ويتأثر ويؤل كيفما شاء.

ومن خلال لعبة الضمائر (أنا/هو) في القصة الثانية، تجسدت ديمقراطية السرد بأجلى صورها، ولأن القاعدة تقول أن لكل فعل ردة فعل اختار الكاتب أفعال مشينة تقابلها ردة فعل ضعيفة تضامن معها المتلقي، فصوت الراوي (المشارك أو المصاحب) يروي أحداثاً مؤلمة تعرض لها داخل سجن (البرج) نتيجة تحول أيدولوجيته الموالية إلى أخرى معارضة، ومن بينها أن يد السلطة طالته من حضن أمه وألقت به داخل جوف السجن (تناقض

---

(١) الرقيق، عبد الوهاب، **في السرد: دراسات تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، تونس، ص٧١

مكاني)، بعد ذلك أخرجه إلى ساحة تحرسها الكلاب، فنهشت جسمه ومزقت جلده وشربت من دمه، كل ذلك لأنه غير أيدولوجيته وفكره، بعد ذلك صاحوا (عامة الناس) تباً لم يمت، وتضامنوا مع الكلاب التي سمت وتعبت من تعذيبه؛ لأنهم متلوثون بأيدولوجيا الحاكم الظالم، والظلم أصبح أمراً معتاداً بالنسبة لهم.

وإذا أردنا مقاربة القصة الثالثة بشكل دقيق، يمكن أن نقول أنها احتوت على مقطع صامت، وهذا المقطع يشعل لهيب المتلقي في املاء فراغاته بما يراه مناسب ويلائم أيدولوجيته التي تبناها بعد قراءة القصتين السابقتين. فالملك يتساءل عن سبب عرج أحد كلابه المسعورة (عسكره/ جنوده/ حرسه /حاشيته)، فتأتيه الإجابة أنه جرح بكلمات ذلك الصبي المعارض، وهنا إشارة إلى أثر الكلمة التي قد تنوب عن رصاصة في بعض الأحايين.

لاحظنا من خلال هذه الثلاثية أن بؤرة الراوي ووجهة نظره وصوته تختلف باختلاف أيدولوجيته الفكرية وتناقضها، ففي القصة الأولى سمعنا صوت راوي يقوم بوظيفة إخبارية فقط، بينما في القصة الثانية سمعنا صوت راو مصاحب أو مشارك يدفع ثمن تحول أيدولوجيته التي تغيرت، وفي القصة الثالثة لم نسمع صوت الراوي الرئيسي (الشخصية البطلة)؛ بل سمعنا صوت الملك، الذي علا على صوت البطل وكل الأصوات.

# البراديم الما بعد كولونيالي

(ثلاثية قصيرة جداً نموذجاً)

إن التطرق لمبحث ضمن العلوم الإنسانية وخاصة في باب (الإثنولوجيا الكولونيالية) وحالة ما بعد الكولونياليّة بالقصة القصيرة جداً تحديداً، يعد مبحثاً مستحدثاً، ولم أجد مَن تطرق إليه فيما بحثت، ويعود ذلك لعدة أسباب فنية أذكر منها: حداثة القصة القصيرة جداً، وصغر حجمها، وانحصار بؤرتها، وتماهي المكان بالزمان (الوحدة الكرنوطوبية)، وضبابية الشخصيات وتماهي أصواتها مع صوت الراوي؛ لذلك نجد جلّ الدراسات الثقافية والما بعد كولونيالية قد سلطت الضوء على الرواية لتجاوز بناءها الفني كل هذه المعوقات التي تقف حاجزاً أمام رؤية الناقد. وهنا أطرح تساؤلات منها: هل الإنسان في لحظة موته يتكلم كثيرًا ويسرد حياته بأدق تفاصيلها؟ أم يختزلها في كلمات موجزة ومكثفة وعميقة؟ وهل الإنسان في لحظة الغضب أو الألم أو في لحظات الحرب والقتل والتشريد يكون لديه مساحة ليتكلم ويعبّر عما يجول في خاطره؟ مثل هذه التساؤلات وغيرها سأحاول الإجابة عليها عبر دراسة تطبيقية لثلاثية قصصية قصيرة جدًا لحمد الحاجي تتسم بالبوليفونية والما بعد كولونيالية.

تتمحور نظرية ما بعد الكولونيالية حول تأثير الاستعمار الجديد المعاصر على البنية الاجتماعيّة والاقتصادية والثقافية والسياسية، وأن (البراديم الكولونيالي) يواصل فعله كعامل مركزيّ في بلورة وتصميم الوعي الحديث، حتى بعد انهيار الدول الاستعمارية الكلاسيكية والحديثة، وهو ما أوجد المبحث الذي نروم طرقه ألا

وهو إثنولوجيا (الكولونيالية والحالة ما- بعد الكولونياليّة)، ومن أبرز الكتاب المناهضين لما بعد الكولونيالية فرانس فانون (خاصة كتابه بشرة سوداء، أقنعة بيضاء)؛ وأيضاً ألبير ميمي (صورة المستعمَر والمستعمِر)؛ وهومي بابا (من مؤلّف الهامشيّة والثقافة المعاصرة)؛ وغياتاري شكربارتي سبيفاك (من كتاب الماركسية وتفسير الثقافة).

وتعد القصة القصيرة جداً (ق. ق. ج) أفضل النماذج وأنجعها لدراسة المفارقة بشتى أنواعها وأساليبها؛ وذلك لأسباب عديدة من أبرزها أنها قائمة في الأساس على مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي نادى به (دي. سي. ميويك) في كتابه (المفارقة وصفاتها)؛ فمن شروط المفارقة تحقيق أبلغ أثر بأقل الوسائل تبذيراً، وللمفارقة أهمية أدبية لا تقل عن أهميتها الإنسانية فنجد (أناتول فرانس) يقول: (إن عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور)[١]، وأنا أقول: إن الأدب بلا مفارقة يشبه الكتابة بدون حروف.

وتهدف هذه الدراسة إلى إثبات أهمية المفارقة في الكتابة الأدبية الما بعد كولونيالية، وتوضيح مدى الكثافة الدلالية التي تحملها القصة القصيرة جداً، كونها نصاً كاملاً مرتبطةً بمقولة بلاغية (خير الكلام ما قل ودل)؛ فهي لا تقل عن الرواية والشعر والمسرح والمقامة... دلالة وإشارة وإبداعاً، وسأختار ثلاثية (حكاية القط المخصي).

---

(١) ميويك، دي. سي، **المفارقة وصفاتها**، ص١٦

## (حِكَايَةُ القِطِّ المَخْصِيِّ)

---

### ١- ذات الأصول

---

هاتفتني.. زوجها يرأس كتيبة عسكرية تلك الليلة، و واعدتني ببيتها..

لم أترك أي شيءٍ للصدفة، تسلَّلتُ ظلًّا بين الفوانيس..

وحين وصلتُ تفقدتُ الشرفات والستائر، وقاع الكراسي والكؤوس والفنارات..

ونسيتُ أن أتفقد أصل ذاتي..!

---

### ٢- وسادة من أثواب

---

مرَّ الهزيع سريعاً، سمح زوجها لجنود دورية الليل براحة خفيفة، واغتنم سهادهم وأتى..

يطرق الباب ورأسي ثلاثاً.. مزمجراً ينتظر كالصداع..

رمت جلد الماعز فوقي ، خبَّأتني تحت السرير.. وتوسَّد قطها أثوابي..

عند الباب، قبَّلته الزوجةُ كثيرا حتى أغمض عينيه ..

---

**٣- القط والكلاب**

---

جلس على السرير.. داح به؛ اعتصر ضلوعي، نزع حذاءه، وجذب الجلد من فوقي
ثمَّ وضع حافيتيه عليه ..رمى جوربيه، غطَّى بهما فمي وأنفي ..يتشممهما قط
يرافقني، يلعق حينا اصبع ساقي وحينا بأظافره يخدش مؤخرتي العارية..
تسمَّرتُ..

بينما هي تصرخ ممسكة برأس زوجها الى صدرها : اريد كلبا.. كلبيْن ..

وقضَّيْتُ الليلة متجمدا أسمعها تقول : ارم القط المخصيَّ من النَّافذة ..

---

## ١- ذات الأصول

إذا أردنا دراسة هذا النص من وجهة نظر مختلفة، وعايناه من زواياه المظلمة، سنجد صبغة ما بعد كولونيالية قد تلونت بها ظلال النص، لذلك لن يتم التعامل معه بسطحية؛ بل سيفكك ومن ثم يتم تجميعه بصورته النهائية.

### أولاً: المفارقة بين عتبة العنوان والخاتمة

إن عتبة العنوان بعد تفكيكها لغوياً سنجد مفردة (ذات) وتمثل (الأنا) بكل أطيافها (الإنسانية/ الدينية/ العرقية/ الجغرافية...)، ومفردة (الأصول) التي تضرب دلالتها حتى تصل إلى الجذور التاريخية من حضارة وتراث ومفاخر يُفَاخَر بها.

أما الخاتمة (نسيت أن أتفقد أصل ذاتي) تشير إلى فقدان الذات والهوية، واندثارها مع مرور الزمن، مما يعني أن الشخصية تعاني من نقص في نظرتها لنفسها، وشعورها بالعجز، وذلك لا يعني أنها مفتقدة للأصل؛ بل هي مأصلة تاريخياً، ولكن (النسيان) هو ما أوصلها إلى ما هي عليه الآن.

والمفارقة بين عتبة العنوان والخاتمة مفارقة لفظية بامتياز، تحققت حين قُلِبَ المبتدأ في العنوان (ذات) إلى خبر في الخاتمة (ذاتي)، والخبر في العنوان (الأصول) إلى مبتدأ في الخاتمة (أصل)، مما نتج عنه انقلاب دلالي تركيبي بينهما (أي العنوان والخاتمة).

ثانياً: مفارقة الشخصية

إن النص قائم على ثلاث شخصيات أساسية متناقضة ومتفاوتة (الزوجة+ زوجها (قائد الكتيبة)+الأنا الساردة)، ولتوضيح طبيعة التناقض ستقسم الشخصيات إلى ما يلي:

- ذات الأصول ≠ البطل (مفتقد ذاته).

- ذات الأصول ≠ زوجها قائد الكتيبة؛ فهي اكتسبت الحسب والنسب من زوجها، وزوجها اكتسب الحسب والنسب من منصبه ووظيفته، وهذا المنصب وصل إليه من خلال نظام الدولة الحاكمة التي تنتقي رجالاتها بدقة...

- الأنا الساردة (البطل) ≠ قائد الكتيبة، في المرتبة والمنصب.

وهذا التناقض (المفارقة) بين الشخصيات، أثرى النص بالسرد الحكائي من دراما وأحداث، وخلق حالة كرّ وفرّ، ومن ثم كان بمثابة (المد/الجزر) أو (الشهيق/الزفير) الذي سيحيي النص بتعدد قراءاته وتأويلاته.

ومن خلال تتبع المفارقة النصية وأنواعها يمكن إعادة تركيب النص وتجميعه باطمئنان؛ فالنص يمثل حالة من التناقض بين طرفين غير متكافئين في القوة وفي التاريخ والأصل، فالطرف الأول (الأنظمة الغربية) مهما بلغت من القوة والبأس ستبقى عاجزة وضعيفة؛ لأن قوتها اكتسبتها بإرهابها وهيمنتها، وليس بالحق والعدالة، فثغراتها عرّتها (الأنا المضطهدة) بمجرد محاولتها استرجاع تاريخها وتفقد كل ما يحيط بها بشكل صحيح من معطيات الحياة المادية بحداثتها وثوبها الجديد، فالصورة الحقيقية للنص كما يلي:

قائد الكتيبة = النظام الحاكم.

الزوجة = الدولة المدنية وسكانها.

الأنا الساردة = الشرق المضطهد .

## ٢- وسادة من أثواب

إن مفارقة الحدث تقوم على مبدأ خلق حالة من الدهشة والغرابة لدى القارئ الذي يطمئن إلى أن الأحداث تسير وفق مسار معين، ولكنها فجأة تخيب توقعاته وتأخذ انعطافاً حاداً يغير مجرى الحدث، وتتحقق أيضاً -مفارقة الحدث- حين تجري الأحداث على النقيض مما هو منتظر باطمئنان من لدن الضحية التي تجهل حاضر

الأحداث ومستقبلها، فترتبك خططها، وتخيب توقعاتها وآمالها ورغباتها حين تكتشف الحقيقة؛ فالضحية غالباً تكون شخصية فاعلة في المتن الحكائي، كما في هذا النص.

في القصة الأولى اطمأنت الضحية لكل ما يحيط بها، ولكن خابت توقعاتها (انكسر أفق التوقع) حين عاد الزوج إلى منزله، مما خلق حالة اضطراب وارتباك للشخصيات، ومفارقة الحدث كان لها دور فاعل في تسريع إيقاع النص الداخلي، فالمتلقي عاش ما عاشته الضحية، وتوتره لا يقل عن توترها واضطرابها، هذا من الناحية السطحية، أما من الناحية العميقة التي انتهجناها لمعاينة النص من وجهة نظر (ما بعد كولونيالية)، يمثل المشهد السابق حالة العالم بأكمله خلال هذه الأيام، وهي حالة التطرف والإرهاب؛ فعند انفلات القبضة الأمنية (التراخي الأمني)، وعند اختيار الرجل غير المناسب لأكثر المناصب حساسية، تنشط الخلايا النائمة من أصحاب الفكر المتطرف –خصوصاً- في (الدول الغربية) التي أخذت على عاتقها محاربة الإرهاب، وهي دون وعي منها لا تعلم أنها تنشطه وتزيد من قوته وفعاليته بانضمام العديد ممن يروا أنهم مضطهدين ومظلومين ومهمشين؛ فحالة التراخي تبعتها قبضة أمنية وفق معطيات غائبة (محذوفة من النص) منعت حدوث كارثة محققة، ولكن الكارثة الحقيقية وقعت على رأس (ابن الأصول) الذي اختبئ وغطى رأسه كالنعامة التي دفنت راسها في التراب عاجزاً عن الدفاع، ومواجهة الواقع.

وهنا ظهر دور الدولة (الزوجة)، وكان أكثر وضوحاً من النص الأول؛ فالدولة المدنية الديمقراطية تحتضن في داخلها كل من تراه ضعيفاً وعاجزاً وبحاجة إلى ملجئ، وعند وقوع الفأس بالرأس

(حدوث عمليات إرهابية) تُقَبّل النظام الحاكم (الزوج) لهجماته وتجريحه واتهاماته حتى يشفي غليله، وظهر أيضاً (القط) الذي يمثل الطرف الثالث المستفيد الأكبر من هذه النزاعات والصراعات الذي ينام قرير العين مرتاحاً أمام ناظر (النظام/ القوى العالمية) فوق أرض (أثواب) اغتصبها وليست ملكاً له.

٣- القط والكلاب

يمكن أن يكون هذا النص متمماً للبناء الدرامي القائم على جهل الشخصية بحقيقة الأمور من حولها، ومن ثم جهلها بمصيرها (مفارقة درامية)؛ فبينما هو مختبئ ينتظر لحظة الفرج للفرار بجلده، حدثت أمور لا يفهمها أو تظاهر بعدم فهمه لها، أول هذه الأحداث أن الزوج رفع الجلد وجلس فوقه ولم يراه، وقول الزوجة (أريد كلباً...كلبين/ ارم القط المخصي)، ومن ثم قُطِعَ المشهد عند هذا الحد، تاركاً المجال للمتلقي أن يكون فاعلاً، ويكمل الحكاية بما يناسب وجهة نظره (رؤيته) لما يمكن أن يحدث بعد ذلك...

هذا من الناحية السطحية، أما القراءة العميقة تقول بأن الزوج (النظام الحاكم) يعامل الشرق بكل استحقار واستعباد، فيسرق خيراته، ويجعل سكانه عبيداً تحت أقدامه، والمشرق بالنسبة له عبارة عن مكب نفايات لمخلفاته، ومستهلك لمنتجاته... والطرف الثالث (القط) لا يفوِّت مثل هذه الفرصة، ليشارك بالأذى ويقتنص غنيمته، أما الزوجة (الدولة) تطلب من زوجها (النظام الحاكم) أن يوفر لها كلب أو كلبين مثل المختبئ أسفل السرير (إشارة لضرورة الاستفادة من التجربة الناجحة مع الكلب الأول) لتتمتع

وتنعم بالرخاء المادي والاقتصادي على ظهور المهمشين، إضافة لرؤيتها بضرورة فض الشراكة مع الطرف الثالث (القط) الذي لا فائدة منه (مخصي) عاجلاً أم آجلاً، وهذا ما لوحت به بعض الأنظمة الأوربية في الآونة الأخيرة.

# قراءة في ثلاثية (لاعبة الشطرنج)

## لَاعِبة الْشِّطْرَنْج

---

## ١- تعَلّق قَلْبِي

---

قام عن سريره وتمشّى على سطح بيته، رآها، تستحمّ جميلة المنظر فاتنة. أرسل عينيه ، نثرتْ جسدها سفنا ومراكب ..

لحظتها، رمى بحذائه كي ينزل يراها، يسترجعه ..دخل عليها،

- كانت طاهرة..

فزعت وطارت حمامة..

---

## ٢- فِي الْدِّيْبَاج وَالْحُلَل

---

مرَّ الأسمر كالقمر؛ أغلقت هادئة نافذتها المطلة على الزقاق .

جلست تحرك ساقيها . ارتشفت ما تبقى من قهوتها .

نفثت زفراتها في دخان سيجارتها .

أمسكت صورته ، مزقتها . لم تكتئب . لم تضحك .

حين داستها بقدمها؛ سمعت طرقا بالباب..

---

**٣- رُوْمِيَّة الْكِفْل**

---

هربت من الحلبة ، فأجاءها العطش إلى بئر معطَّلة. تلقي بالرشاء والسطل.
تسحبه رويدا رويدا. نَادَاهَا مِن تَحْتِهَا الرشاء.. تدوِّي صرختها ؛ ترتجُّ لها الرقعة.
يجفل الحصان ..

بالسَّطل، يتدحرج رأس الملكة..!

---

## ١- تعلق قلبي

في هذا النص مشاهد محذوفة مكثفة، يمكن دراستها في مضمار (المشهد الغائب)؛ فبطل الحكاية على معرفة مسبقة بمن يراقب، ولها مكان داخل عقله الباطن، وذلك ما دفعه للصعود إلى سطح المنزل فور استيقاظه من النوم، أما المشهد الآخر المحذوف هو أن البطل عندما شاهد المنظر دخل في حالة اضطراب نفسي دفعه لرمي حذاءه واسترجاعه في ذات اللحظة؛ وهذا ما جعل المتلقي يتساءل عن الدافع لرؤيتها عن قرب وهو يرى تفاصيلها بدقة عن بعد؟ وبحث المتلقي عن إجابة، يؤكد حدوث مفارقة رومانسية مبنية على العالم الوهمي، وتحقق ذلك حين دخل عليها ووجدها طاهرة؛

أي في حالة مناقضة لما أوحت به حين شاهدها عن بعد، وفزعها هو الذي دفع الحمامة للطيران، وحينها تحقق المشهد الغائب الأخير وهو استيقاظه من النوم؛ فالبطل لم يغادر سريره أصلاً.

كل ما سبق يشير إلى مقصدية المبدع صاحب هذا النص؛ ويمكن اختصارها بأنه أراد أن يقول للمتلقي: لا تحكم على الأشياء والأشخاص بعين البصر، بل عليك بالبصيرة، حتى لو جاءتك في منامك، فالفتاة التي ظن أنها تغريه وغير شريفة وتناديه، اكتشف أنها طاهرة وعفيفة، والبصيرة جاءته في منامه.

## ٢- في الديباج والحلل

عنوان النص يشير إلى صورة فوتوغرافية لبطلة الحكاية؛ فهي تقف متأملة أمام شرفتها، مرتدية ثوب متهدل منسدل على جسدٍ متعب غير مستقيم في وقفته.

والجملة الاستهلالية ظهر فيها إشكالية تخص اسناد التشبيه، هل وجِّهَ التشبيه إلى القمر أم إلى الأسمر؟ والإجابة برأيي أنه من الناحية البلاغية يجب أن يوجد رابطاً مشتركاً بين المشبه والمشبه به لو مجازاً، وغير ذلك يعد انزياحاً قد يشوه المعنى.

وبناءً على ذلك لا يوجد رابطاً بين المشبه والمشبه به إذا كان المقصود: (الأسمر كالقمر)، بل إن المقصود بهذا التشبيه أن (مرور الأسمر كمرور القمر) كناية عن سرعة المرور، ولوعة انتظار ظهوره مرةً أخرى؛ فالقمر يظهر مرة واحدة بهيئته المكتملة. والقمر في النص كان (رمزاً سلبياً) لكل ما يظهر في ظلمات الحياة، كعلاقات عابرة،

ونزوات سريعة تفرغ حالات الكبت الإنسانية، وحب غير حقيقي، وهذا ما سأوضحه لاحقاً؛ فبعد اختفاء (القمر) جلست تحرك ساقيها دلالة على الضجر والملل، وارتشفت قهوتها كي تعينها على الانتظار مرة أخرى، ونفثت دخانها دلالة على لا مبالاتها؛ فقررت أن تثور على هذه الحال وتمزق صورته التي رسمتها في مخيلتها وتدوس عليها لتبدأ مشواراً جديداً، ونهجاً مغايراً... فطرق الباب. ويمكن رسم معادلة توضح النص بأكمله كما يلي:

العلاقات العابرة والنزوات = تدخل من الشرفة وتكون خاطفة وسريعة (كالقمر).

العلاقات الحقيقية= تدخل من الباب، وتكون صادقة وجريئة.

عند إغلاق الشرفات.. تُطرق الأبواب.

### ٣- رومية الكفل

شهد النص حالتان من التناص: الأولى تناص أدبي مع قول امرئ القيس:

حجازيةُ العينينِ مكّيةُ الحشا عراقيَّةُ الأطرافِ روميّةُ الكَفلْ

أما الثانية تناص قرآني مع قوله تعالى: (فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا) [مريم: ٢٤]

في الحالتين حدث مفارقة ناتجة عن التناص الأدبي والقرآني؛ وذلك بالانزياح الدلالي بين النص الأصلي والنص الجديد:

ففي عتبة العنوان تحقق الانزياح حين تغزل امرئ قيس بمعشوقته وجمالها، بينما وظّف المبدع ذلك في سياق الانهيار والخوف والهرب، أما النص القرآني الأصلي جاء لطمأنينة مريم عليها السلام، ولكن في النص الجديد حين ناداها الحبل بعث في نفسها الرعب و الخوف.

هذا من ناحية التناص المُفارِق، أما إذا تعاملنا مع النص باستقلالية موضوعية، فالأنا الساردة لا تتغزل بالفتاة؛ بل تصف حالتها القلقة من خلال تكثيف الأفعال ذات الدلالة السلبية وكثرتها (هربت، فاجأها، تلقي، تسحب، ناداها، تدوي، ترتج، يجفل، يتدحرج) وهذا التكثيف كان له دور بارز في بناء الإيقاع الداخلي للنص؛ فصوَّر حالة الفتاة التي دفعت ثمن جمالها حين جفّت منابع حياتها، وذلك لحسد مَن حولها لها، وتحرش المتوحشين البشريين بها، وكيد أعدائها من بنات جلدتها (أي النساء) اللواتي جعلن الحصان الذي جاء به فارس أحلامها يضج ويخاف ويهرب بعيداً عنها.

وإذا ربطنا جميع القصص ببعضها نجد ترابطاً شكلياً ودلالياً بينها، وهذا الترابط يمكن تلخيصه كما يلي:

١- كل قصة لها بطلان ذكر وأنثى، ويمثلان تياران متناقضان.

٢- الثلاث قصص ختمت بانكسار أحد الأبطال.

٣- جميع القصص كانت الأنا (عالم السارد) مناقضة للآخر (مجتمعه المحيط به) من ناحية الرؤية ووجهة النظر.

٤- جميع الأبطال يعانون من اضطراب نفسي نتيجة الخوف أو الجهل بالواقع وتحدياته.

٥- بدأت بجملة فعلية وختمت بذلك، مما يعني الاستمرارية.

٦- كسر أفق توقع الشخصيات داخل النص الأدبي، مما نجم عنه صدمة للشخصية (داخل النص) وصدمة للمتلقي (خارج النص).

٧- الفضاء المكاني محصور ببقعة محددة:

أ- القصة الأولى منزل.

ب- القصة الثانية حجرة.

ج- القصة الثالثة أرض خلاء هربت إليها البطلة عند فوهة بئر مجهولة.

وهذا التحديد للفضاء المكاني كان من الناحية السطحية فقط، أما الناحية العميقة (العامودية) مناقضة لذلك، فالفضاء واسع جداً.

# بين الواقعية الجديدة والرومانسية التقليدية

(قراءة في ثلاثية قصيرة جداً)

من بين أبرز الحركات التي نشأت في فرنسا وتحديداً خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الحركة (الواقعية) وهي حركة تُعنى بتصوير الأشياء والعلاقات الإنسانية، بصورة واضحة كما هي عليه في العالم الحقيقي الواقعي، وتُعنى أيضاً بتصوير الجوهر الداخلي للأشياء، وليس الجنوح إلى الفانتازيا أو الرومانسية، وتمتد فترة الواقعية بين ثورة مارس ١٨٤٨ الفاشلة، وبدايات حكم بسمارك(١)، أي حوالي من ١٨٥٠ إلى ١٨٩٠، ولكن هذا لا يعني اندثارها؛ لأن الواقع العربي يفرض نفسه على الساحة الأدبية نتيجة الأحداث المتأزمة التي تعايشها المنطقة مما يمهد لظهور حركة واقعية حداثية عربية المنشأ هذه المرة.

---

(١) أوتو إدوارد ليوبولد فون بسمارك: من مواليد ١ أبريل ١٨١٥ ، وتوفي بتاريخ ٣٠ يوليو ١٨٩٨ رجل دولة وسياسي بروسي - ألماني شغل منصب رئيس وزراء مملكة بروسيا بين عامي ١٨٦٢ و١٨٩٠، وأشرف على توحيد الولايات الألمانية وتأسيس الإمبراطورية الألمانية أو ما يسمى بـ "الرايخ الألماني الثاني"، وأصبح أول مستشار لها بعد قيامها في عام ١٨٧١، حتى عزله فيلهلم الثاني عام ١٨٩٠، ولدوره الهام خلال مستشاريته للرايخ الألماني أثرت أفكاره على السياسة الداخلية والخارجية لألمانيا في نهاية القرن التاسع عشر، لذا عرف بسمارك بلقب "المستشار الحديدي". بعد وفاته، اتخذه القوميون الألمان بطلهم القومي، كما أشاد المؤرخون بدوره كرجل دولة ساهم في الوحدة الألمانية، واستخدم سياسة توازن القوى للحفاظ على السلام في أوروبا في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر.

وعلى الرغم من الخلافات الموجودة بين أدباء تلك الفترة، كانت هناك رغبة واحدة تجمعهم، وهي اصرارهم على تصوير الحياة في كتاباتهم كما هي -بكل واقعية- فيقول (فونتانه) (Fontane): (الواقعية هي انعكاس للحياة الحقيقية).

وفهم (أوتو لودفيج) (Otto Ludwig) لمفهوم الواقعية مناقض لـ(فونتانه) فهو يرى أن (الواقعية تريد أن تعبر عن عالم تكون فيه العلاقات أوضح مما هي عليه في العالم الحقيقي، ولا بد من أن تعبر عن الجوهر الداخلي للأشياء)، وهذا ما قام به المبدع التونسي حمد الحاجي في (زهرة الشام الأخيرة).

**(زهرة الشام الأخيرة)**

---

**١- يا بشر!..**

---

الأولاد الذين يمشون على الثلج حفاةً،
وصراخهم يمزِّق الأحشاء والأجواء،
عند نهايات الحدود، لن يكونوا غرباء إن عادوا إليه!..

---

**٢- الطريق الوعرة**

---

في كلّ كيلو متر، يتوقف الرجل وأولاده عند دوريَّة تفتيش،
يموت واحد، ويمرُّ البقية..
فرحوا في آخر المنعرج، لمحوا شيوخا بجبهات وضيئة،
يَدُلُّون العابرين ، بإيماءة من مسلّحين، على مسارب المتاهة الموصدة..

---

٣- مرآةُ

---

بالمدينة، فقد كلَّ أولاده..

أمام الزُّجاج المستوعب للشَّمس، بزرقته التي تكشف اللاشيء،

يقلبُ الرجلُ الوردة بيديه، يعاود مسكها، ولا تطيعه ،

كيف لها أن تبدوَ زهرةً.. فوق كل القبور؟

ويأتي الطلق من النوافذ العالية.. تسبح الوردة في دمائه..

---

## ١- يا بشر!..

يأخذنا العنوان الرئيسي للثلاثية (زهرة الشام الأخيرة) إلى الحيز المكاني الذي تجري فيه الأحداث السردية للقصص الثلاثة، وعَكَسَ العنوان حالة واقعية وهي المأساوية التي تعيشها (الشام) يومياً نَتَجَ عنها بقاء زهرة واحدة فقط في حيز مكاني واسع، ذو تربة خصبة، وأرض مباركة، ومياه وارفة.

أمّا عنوان القصة الفرعية الأولى (يا بشر!..) يحمل في طياته دلالات عميقة مرتبطة بالعنوان الرئيسي وتأويلاته، كأنه جاء مؤكداً له، فأداة النداء (يا) تُستخدم عادةً للبعيد، وهنا إشارة إلى بُعد الإنسانية عن الشام، فتحولت من مكان آمن يأتيه السياح من كل صوب وحدب، إلى مكان يطأه المتطرفين والإرهابيين الذين يمكن وصفهم ببعدهم عن الإنسانية؛ فالعنوان الرئيسي والعنوان الفرعي الأول مثلا حالة واقعية موجودة ومتحققة.

وعند الدخول إلى المتن الحكائي، لا نجد حالة تمييز جنسي بين (الذكور) و(الإناث)، وذلك لأن (الإناث) تم اختزال حالتهن في العنوان (الزهرة الأخيرة)؛ فالأذى الذي يعانيه (الأولاد) لا يقل عمّا عانته (الإناث) بل معاناتهن تجاوزت معانتهم.

والنص يمثل صورة نادر ما نجدها في قصة قصيرة جداً، وهي صورة شمية وصفية سمعية تمثيلية عاطفية، وللأسف هذه الصورة (واقعية) يعاني منها كل من هم بالشام؛ فالأولاد يسيرون على الثلج، يعانون من شدة البرودة، ولا يعلمون ما يوجد أسفل هذه الثلوج من حجارة وزجاج وأشواك وألغام... وقُطعت أحشائهم نتيجة الألم والغضب، والأجواء تمزقت بين القوى العالمية المهيمنة - بحجة هذا الصراخ- التي ترغب بتصفية حساباتها على حساب هؤلاء العزل، والأولاد ما زالوا في طريقهم سائرون، ببراءتهم هاربون، عن حياتهم باحثون، وفي أحلامهم هائمون، متجهين نحو الحدود بحثاً عن مخرج، ولكنهم يوماً ما، حين يكبرون سيعودون إلى أرضهم ويدوسونها دون ثلج، وهنا اجتمعت الواقعية مع الرومانسية لأول مرة في نص سردي مكثف دلالياً، فلن نجد مثل هذه الحالة عند أبرز من كتبوا الأقصوصة الواقعية أمثال: (ماير) (Meyer) و(جوتفريد كيللر) (Gottfried Keller) و(تيودور شتورم) (Theodor Storm).

## ٢- الطريق الوعرة

في هذا النص نجد خروجاً من الحالة الفردية إلى الحالة الجمعية، وكأن الراوي امتزج بالواقع وأراد أن يصفه للمتلقي بحيادية وموضوعية عبر مشهدٍ وصفي لنواة من المجتمع وهي

(الأسرة) الهاربة، حالها حال (الأولاد) في الأقصوصة الأولى، ولكن مأساتهم أكبر؛ لأن هذه الأسرة تفقد فرداً منها أمام أعين الأب والأم والأخوة عند كل حاجز، فكم حجم المشاهد المحذوفة التي أثارت عاطفة المتلقي وأثارت خياله؟ والطريق الوعرة التي سلكتها (الأسرة) بكل انكساراتها وألمها لا بد من لحظة طمأنينة بعثتها صورة (الشيوخ) أصحاب الجباه المنيرة والوجوه الوضاءة عن بُعد، ولكن بَعد اصطدام الأسرة بهم، تفاجأوا بأن أيديهم ملطخة بالدماء عن قُرب، مما أدخلهم في متاهة، أصعب من الطريق الوعرة ذاتها؛ وذلك لأن الطريق الوعرة لها بداية ونهاية محددة، بينما المتاهة عكس ذلك.

## ٣- مرآةُ

هنا اكتملت الصورة المأساوية التي أراد الراوي إقناع المتلقي بواقعيتها، فالأسرة بعد دخولها (المدينة) التي تحولت إلى (متاهة) بالنسبة لهم، وجد رب الأسرة نفسه وحيداً، يقف (مُزرقاً) منهاراً، وصورته هذه لم تؤثر بأحد ولم تكشف شيئاً لأصحاب الإنسانية (البشر)، فالدماء تجري داخل عروقه بصعوبة، يقف أمام زجاج متكسر استوعب أشعة الشمس ولم يستوعبه، يحمل وردة في يده (إشارة على براءته وسلميته في ثورته)، يحاول الإمساك بها مرة أخرى ولكنها تسقط من يده ولا تطيعه؛ لأنها فقدت جماليتها وأهميتها بين القبور، فالأموات لن يشعروا بها، وحاملها بحالة أقرب ما تكون للأموات، فما جدوى الزهور على شواهد القبور!، فينظر إليها عاجزاً عن حملها ونفث الغبار عنها، ولكن يُباغَت برصاصة من أعلى الشرفات (العلو ليس مكانياً بل علواً مركزياً دولياً)، فيسقط قتيلاً يروي الزهرة بدمائه.

# بحثاً عن المفارقة

## (قراءة في ثلاثية قصيرة جداً)

**ثلاثة أقمصة**

---

**١- الظل**

---

بأذني هذه، سمعت حفيف أقدامه على السلم.. بعيني أنا، رأيت ظله في الغيهب ، معلقا بمسمار بطرف القميص، عند كمشة النور يصوِّر على الجدران شخوصاً محدقة، تطل لتغلف عمق البئر بالصمت، وبالظلمة لا يلبث أن يتوارى ..
يتلاشى.. .. لا شي ....ء

---

**٢- المناديل البيض**

---

القميص الذي صبغه إخوتي بالدم ومزقته الحبيبة من دبر ذات شهوة و تشمَّمه والدي وما أبصر.. القميص الذي....... أبصرَ كان وجهاً على قفا؛ يرفعه الهاربون .. لافتة ..

---

### ٣- الهاربون

---

تحت الضباب الرصاصي، إنساب جمع غفير على أخر جسر لم تدمره تلك الحرب.. بحسراتٍ متقطعة، كانوا ينفثون الدم من صدورهم.. كل واحد منهم يثبت ناظريه أمام قدميه وبقفا من يسير أمامه.. ما كان أحد يحسب أنه ينهش مثل هذه الأجساد.. ذلك الذئب

.. أنا...

## ١- الظل

من خلال ربط الدلالة بمدلولها يتضح أن السارد عبارة عن شخصية مسجونة، حاولت أن تنظر إلى مكانها المجهول ليلاً عند سماع صوت أقدام رجل ما، وهذا المكان يضم بداخله مساجين مثله، فاكتشف أن السجان قام بتوظيف مصوّر يلتقط لهم صوراً بغية تحقيق أهدافاً معينة، فيقوم المصور بتنفيذ أوامر السجان تجاه المساجين وهم محدقين به، لكن صمتهم نتيجة خوفهم جعلهم يتلاشون مع تلاشي ضوء الكاميرا (الفلاش) إلى جانب الضوء الخفيف الذي رافقه.

يحتوي هذا النص على مفارقة الصورة البانورامية للحدث (حدث الرؤية، حدث السمع، حدث التلصص، حدث التصوير) ثم ما تلبث لتتحول بعد ذلك بكاميرا السارد للنظر من أعلى إلى أسفل، فبدأ السرد بتقديم صورة وصفية لمساجين تحت الأرض (بالعرض) آخذاً ملامحهم وعيونهم المحدقة وهم مصطفين على الجدران، ثم

تحولت الصورة من فوهة البئر (من أعلى) إلى الأسفل المغيهب بالظلمة.

يحتوي النص أيضاً على مفارقة شخصية المصور، ويتضح ذلك جلياً عند التعمق بتحليل التركيب الآتي (رأيت ظله في الغيهب، معلقاً بمسمار بطرف القميص)، المعلق بالمسمار ليس الظل كما يوهم النص؛ بل هو الشخص المصور، وهنا صورة ساخرة تقدمه كإنسان ملابسه فارغة منه وترتديه رغماً عنها، القميص هو الذي يرتدي ذلك الشخص، وهنا إشارة على فقدان الإنسانية البدنية، فما بالك بالإنسانية المعنوية؟!

٢- المناديل البيض

عبر التعمق بسيميائية النص يتضح أنها سردية ترحال قميصٍ ما، يمتلكه السارد، صبغه أخوة السارد بالدم، ومزقته محبوبته حين تشممته بشهوة، وتشممه والده ولم يبصر، كان في الحقيقة وجهاً أبيض اللون، لكن قفاه لافتة يرفعها المتظاهرون وعليها شعاراتهم، وقد يكون هذا القميص علامة الاستسلام والخنوع بعد هروبهم.

هذا النص المكثف يحتوي على كم هائل من المفارقات ويمكن إيجاز بعضها: مفارقة التناص، مفارقة الحدث، مفارقة المشهد الغائب، مفارقة القفلة.

أما مفارقة التناص، تتمثل في تناص النص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام وقميصه، بداية مع إخوته الذين صبغوا

قميصه بدم كاذب، ولكن في هذا النص (الجديد) كان دماً حقيقياً، والقميص مزقته زليخة زوجة عزيز مصر عن جسد يوسف عليه السلام ذات شهوة، بينما المحبوبة مزقته دون أن يكون على جسد صاحبه، وهنا يمكن إضافة مفارقة الحدث الأصلي للحدث الجديد، وكذلك الاختلاف مع نتيجة شم سيدنا يعقوب لقميص ابنه مُفارِقة لنتيجة شم والد السارد للقميص؛ فهو لم يبصر.

أما مفارقة المشهد الغائب، أبرزتها علامة الحذف بعد (القميص الذي...)، فأي مشهد يمكن أن يتخيله القارئ ويضعه هنا سيكون مفارقاً للأحداث والمضمون والخاتمة، وهنا يمكن الإشادة بمدى براعة حمد الحاجي بمحاولة محاكاة خيال القارئ وإشراكه في ملئ فضاءات النص وبياضاته.

ومفارقة القفلة هي المفارقة الكبرى التي فجرت النص بأكمله وباغتت القارئ بمفاجأة ودهشة، حين اكتشف أن ذلك القميص عبارة عن لافتة مقلوبة لبعض المتظاهرين الهاربين، أو علامات استسلامهم أصلاً.

وإذا أخذنا النص كوحدة واحدة، من ناحية الخطاب والمعنى والمقصدية، نجده يقدم رسالة بأسلوب ساخر مؤلم في آن واحد، فكل من القميص والأخوة، والمحبوبة، والأب، والهاربون، واللافتة، رموز تختزل واقع عربي مؤلم ملطخ بالدماء، والمؤامرات، وسعي معظم المتنفذين خلف مصالحهم وشهواتهم، والضحايا تختزلها الأنا الساردة، والهاربون.

### ٣- الهاربون

ومن خلال رؤية نقدر علميتها يتضح من النص أنه عبارة عن قصة اجتماع جمع غفير بعد انتهاء تلك الحرب بالقرب من جسر وحيد لم يطله نارها، وكل منهم مبصر في مكان محدد خوفاً من شيء ما، وحالتهم سيئة جداً، ويصف السارد نفسه بنهاية النص أنه ذئب.

يحتوي النص على مفارقة السلوك الحركي، ولتوضيح ذلك أكثر قد تبادر لذهن القارئ –لوهلة- أن هذا الجمع هم أولئك المواطنون الناجون من الحرب، ولكن هذا غير صحيح؛ بل هم الجنود المنتصرون بها، وتجلت المفارقة بسلوك المنتصر حين ينساب بمشيه كالماء المحصور بخط سير معين، وعيونه مكسورة في الأرض وبقفا من أمامه، وحالتهم الجسدية والنفسية مرهقة كذلك.

والذي أكد مفارقة السلوك الحركي مفارقة القفلة التي قال فيها السارد: (ما كان أحد يحسب أنه ينهش مثل هذه الأجساد.. ذلك الذئب .. أنا...)، فضمير (هذه) يعود على أجساد الجنود المنتصرين، وأسند إليه الفعل (ينهش) الذي قام به السارد، وعملية النهش كانت في تصويرهم ووصفهم وفضحتهم وتعريتهم أمام القارئ والتشهير بهم، الهاربون في هذا النص هم القتلة خارجون بخزيهم وعارهم.

وكما اعتدت على دراسة الثلاثية القصصية البوليفونية القصيرة جداً لعرابها ومبدعها الدكتور حمد الحاجي، يحتم عليّ الربط بينها؛ فهي وحدة واحدة، وكلٌّ منها مكمل للآخر، وأرى أن هذه الثلاثية تميزت عن غيرها لأنها احتوت على مفارقة في بنائها الكلي؛ فهي بدأت بتسلسل لم يتوقع نهايته القارئ بهذا الشكل، خصوصاً

المتابع لكتابات الدكتور حمد، فدائماً ما تكون النهاية مأساوية ومحزنة جداً.

القصة الأولى بدأت من لحظة تأزم كبيرة جداً داخل السجن تحت الأرض، وعكست مدى سيطرة وهيمنة السجان وجنوده، مما جعل الضعفاء لا ظلال لهم في غيهب الظلمة، والقصة الثانية مرحلة نضال السجين (الأنا الساردة) ضد الجنود، ومسح الدماء بقميص الحب والستر والعفة، والمناديل البيضاء رفعت مراراً وتكراراً اعلاناً لاستسلامهم، بينما القصة الثالثة قدمت لنا صورة هروب الجنود وخروجهم بخزيهم وعارهم، هذه الثلاثية تحمل من الأمل أكثر من الألم، وتهذي بلذة الانتصار يوماً ما.

# الدراويش رؤية جديدة

# في مجال النشر والترجمة

**www.darawesh.com**

**daraldarawesh@gmail.com**

**#/https://www.facebook.com/Daraweshplovdiv**




**Plovdiv- Bulgaria**

٢٠١٨

ليث سعيد هاشم البوجفة

مدارات سردية

قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا



انطلاقاً من سياسة دار الدراويش للنشر والتوزيع والترجمة، نضعُ بين يدي القارئ العزيز كتاباً نقدياً فريداً من نوعه، يحمل أفكاراً وتوجهاتٍ غير مُستهلكةٍ في الأوساطِ الثقافية والنقدية والأدبية، وربما يكونُ فتيلاً لإشعال دراسات أكاديمية وغيرها.

يجمع هذا الكتابُ بين دفتيه قراءاتٍ تطبيقيةً ونصوصَ تحليليةٍ لنماذجَ مُختارةٍ من أكبرِ وحدةٍ سرديةٍ (الرواية)، وصولاً إلى أصغر وحدةٍ سرديةٍ (القصة القصيرة جداً)، وابتداعِ فيه نظرياتٍ ستُسهم في نهوضِ السّردِ عموماً وتطويره كالبولوفونية الجديدة وتعددِ الأصواتِ في الرّوايةِ الحديثة، والحديثِ عن الثّلاثياتِ البولوفونية القصصيةِ القصيرةِ جداً، وتسليطِ الضوء على سردياتها التجريبيةِ وأسسها وسماتها البنائيةِ والفنيةِ والدّلاليةِ والأسلوبية.

كما أنّه تطرّقَ لمبحثٍ ضمنَ العلومِ الإنسانيةِ وخاصّة في باب (الإنثولوجيا الكولونيالية) وحالة ما بعد الكولونيالية بالأدب وبالقصةِ القصيرةِ جداً تحديداً -وهو ما يُعدّ مبحثاً مستحدثاً- وهذا الكتابُ الأوّلُ مَن تطرّقَ إليه على الصّعيدِ العربيّ والعالميّ، وذلك لا يعني أنّ الكتابَ خالٍ من التنظير؛ لأنّ المنهجَ التحليليّ رافقه المنهجُ الوصفيّ والحِجاجيّ في مواضعَ كثيرة.

والثّيمة الأساسيّة لهذا الكتابِ كانتْ (المفارقة) بشتى أنواعها وصورها وتقنياتها، أمّا تقسيمه فتفرّعَ إلى بابين؛ الأوّل مقالاتٌ نقديّةٌ روائيّة، والثّاني دراساتٌ تطبيقيّةٌ في القصةِ القصيرةِ جداً، وهذا التقسيمُ خضعَ لعددٍ من الاعتباراتِ أبرزها أنّ القصة القصيرة جداً تُعدّ انعكاساً موازياً للرّوايةِ وتطورِ تقنياتها، كما أنّ المقالاتِ الرّوائيةَ رُغمَ كتابتها في ظروفٍ ومواقفَ متنوعةٍ قد مهّدتْ بشكلٍ غيرِ مباشرٍ لرؤيةِ المؤلّفِ المُبتدعةِ في الثّلاثياتِ البولوفونية القصيرة جداً.





